ISSN 0372-4268

СОВЕТСКОЕ ФОТО 8 0 5

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Л. И. БРЕЖНЕВ ВОЗЛАГАЕТ ЦВЕТЫ К МОНУМЕНТУ «НОВОРОССИЙСКАЯ СЛАВА». 1974 г.

Фото В. МУСАЭЛЬЯНА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН в АПРЕЛЕ 1926 г

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 5. 1980

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВ О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАЗНИ В. П.
(ответственный секретарь)
РАХМАНОВ И. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА Н. П.

Художественный редактор
ЕВРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228 99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228 66-38
отдел писем
221-43-67

Рукописи и снимки
не возвращаются

А02031
сдано в набор 03.02.80 г.
подп. к печ. 04.04.80 г.
формат 60×90⅛
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 600
заказ 3054, цена 50 коп.

Орденов Трудового
Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпроме
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. 129085, Москва,
проспект Мира, 105

© Издание
Союза журналистов СССР
1980

НА ОБЛОЖКЕ.

1-я стр. **ГЕОРГИЙ ПЕТРУСОВ** (Москва)
Возвращение. Москва. 1945 г.
4-я стр. **АНАТОЛИЙ ЯРИН** (Москва)
Светлая песня России

В НОМЕРЕ.

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА К 35-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ
2 **Труд, мир, май**
7 О. Сердобольский **Мудрость памяти**
18 Г. Бакланов **Все так, или было..**
20 Г. Антонов **Публикуется впервые..**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
22 В. Стигнеев **«Полюс» выходит на континенты**
30 М. Леонтьев **И соревнование, и творчество**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
24 А. Князев **Спорт в 100 кадрах**
31 Д. Фирсова **Семейственность**

ФОТОКОНКУРСЫ
25 **«Туристские пейзажи-80»**

ФОТОТЕОРИЯ
26 В. Демин **Язык фотоискусства (продолжение)**

ФОТОБИБЛИОТЕКА
28 А. Фомин **Войны — день за днем**
29 В. Каравкин **Орлята партизанских лесов**

ФОТОТЕХНИКА
35 **Одноразовые проявители**
36 П. Бобров, О. Сербинов **Аппаратура логики в фотоаппаратах**
38 Л. Шалунов **Выставка в Сокольниках**
39 Б. Щедронов, В. Кузьмин **Электронные усилители света**

ФОТОШКОЛА
40 Г. Щепинский **Приемы наводки на резкость**

ФОТОПРАКТИКУМ
42 **Заочный университет**

ИНТЕР**ФОТО**
44 Л. Баран **Восемь профессий Карела Плицки**
46 **«За социалистическое фотоискусство»**

Труд, мир, май

Эти три слова для советского человека неотделимы друг от друга.

На праздничных демонстрациях в годы гражданской войны, в годы, когда давали первый ток Шатура и Днепрогэс, первый металл — Магнитка, первый колхозный урожай — житницы Украины и Ставрополья, когда с конвейеров Сталинградского и Горьковского заводов сходили первые тракторы и автомобили советского производства, — эти три слова полыхали на красных полотнищах у трибун Мавзолея, звали к новым победам.

В годину войны, тяжелой и кровопролитной, эти слова жили в сердце каждого солдата и труженика тыла как символ социалистической Отчизны, во имя которой они шли к Победе над фашизмом, победе неизбежной, необходимой не только нашему народу — всему человечеству.

Победа пришла в Мае 1945-го. С Победой снова пришел Мир, который вот уже тридцать пять лет, благодаря мудрой политике ленинской партии, торжествует в нашей стране и странах социалистического содружества.

Как много пройдено за эти тридцать пять, как много новых волнующих строк вписано в летопись истории и среди них пламенные строки произведений продолжателя дела Ленина, неутомимого борца за мир и процветание народов Л. И. Брежнева — «Малая земля», «Возрождение», «Целина». Книги эти, получившие широкое признание в нашей стране и за рубежом, удостоены Ленинской премии. Выступая в Кремле на торжественном собрании представителей трудящихся Москвы, посвященном вручению премии, товарищ Л. И. Брежнев отметил, что молодежь наших дней должна «хорошо представлять себе, как создавался исполинский экономический и духовный потенциал государства. Сознание преемственности наших дел поможет лучше понять и задачи сегодняшнего дня, и дела, которые ожидают наш народ завтра».

Отдавая должное роли и значению партийной публицистики, всей идеологической работе, Л. И. Брежнев сказал:

«Вторгаться в практическую жизнь, помочь народу яснее понять смысл этой жизни и направление ее течения, помочь делать эту жизнь лучше, правильнее, светлее, богаче не только материально, но и духовно — что может быть важнее и благороднее?»

«У нас на вооружении богатейшие революционные, боевые и трудовые традиции — подчеркнул Л. И. Брежнев. — Но мы каждодневно набираемся и нового опыта».

...Время быстротечно. Бег времени ускоряется с каждым годом. Для сегодняшних школьников книжные строки, фотоснимки и документальные фильмы о послевоенном целинном совхозе в Казахстане — почти такая же далекая ретроспекция, как снимки сельхозкоммуны 20-х годов, а фотокадры с Днепрогэса и Братской ГЭС, портреты Чкалова и Гагарина — почти ровесники, так спрессованы в представлении юного поколения годы, отделяющие эти легендарные события и этих легендарных людей друг от друга.

Но между ними был рубеж, была война...

Снимки военных лет обычно не сравнивают ни с довоенными снимками наших мастеров, ни с творческими удачами фотожурналистики послевоенной поры или дней сегодняшних. И, видимо, это правильно, поскольку нечто иное — фотожурналистика и документальное фотоискусство, созданные по фронтовым канонам. Иное даже тогда, когда под репортажем с переднего края стоит имя автора, хорошо известное по выставкам 20—30-х годов, и по экспозициям, газетным, журнальным и книжным публикациям послевоенных лет.

Но следует ли из этого, что военная фотопублицистика стоит особняком и никак не соотносится с проблемами и задачами современной журналистской фотографии? Отнюдь нет. Она органична в контексте всей истории советской фотожурналистики, она воспитала и продолжает воспитывать новые поколения читателей и зрителей, новые поколения мастеров фотографии. Лучшими своими образцами военная публицистика учит больше всего ценить в фотографии правду жизни, гуманистическую направленность, жизнеутверждающие тенденции, высокий нравственный потенциал. Именно этими категориями фотопублицистика эпохи Великой Отечественной войны соотносится со всей советской фотожурналистикой от кадров первых лет революции до сегодняшних репортажей с пусковых объектов восьмидесятого года.

Этот номер журнала открывают совсем недавние фотографии, не претендующие на плакатное, символическое звучание. Нет в них ни особой патетики, ни особых изобразительных достоинств. Молодые рабочие в касках, фрагмент индустриального гиганта эпохи НТР, концерт на БАМе... Но, может быть, как раз своей повседневной обыденностью, достоверностью факта они многое говорят, став рядом с кадрами военных лет. Очень многое... Не будь той великой Победы, добытой кровью миллионов советских людей, не было бы и нашей нынешней счастливой доли, великого блага жить в мире, трудиться на благо народа, во имя счастья детей.

Подвиг каждого и подвиг всех вместе, героизм тех, чьи имена стали символом стойкости, мужества и героизм массовый, всенародный нашли своих летописцев в лице фронтовых кинооператоров и фотокорреспондентов. Недавно по киноэкранам мира триумфально прошла двадцатисерийная документально-публицистическая эпопея «Великая Отечественная». В США она шла под названием «Неизвестная война». Простим рядовому американцу неосведомленность. Не его вина в том, что за 35 лет он впервые увидел на экране тех, кому человечество обязано спасением от фашистской чумы. Видимо, были и есть боссы за океаном, которым правда о прошедшей войне не по вкусу.

Режиссеры фильма использовали не только киноленты фронтовых операторов, но и репортерские кадры, добытые на передовой, в огне боев под Москвой и Сталинградом, на Курской дуге и на Малой земле, при форсировании Днепра, штурме Кенигсберга, освобождении столиц порабощенных государств, взятии Берлина. Их авторы — фронтовые фотокорреспонденты — вместе с писателями, журналистами, кинооператорами сумели оставить в нашей зрительной памяти образы героев этой войны. Но заслуга их не только в увековечении дорогих для нас имен героев. «История знает немало героических подвигов одиночек, — писал Л. И. Брежнев, — но только в нашей великой стране, только ведомые нашей великой партией, советские люди доказали, что они способны на массовый героизм». Фотолетопись войны и есть потрясающей силы наглядное свидетельство массового героизма народа. Казалось бы, мы знаем все, что удалось запечатлеть на фотопленке в те, уже далекие от нас, годы. Но нет! Новое издание фотокниги или фотоальбома, новая тематическая фотовыставка о войне или персональная выставка фронтовика-репортера, фотохудожника или фотолюбителя время от времени приносят доселе неизвестные кадры, сохранившиеся в личных архивах их авторов. Совсем недавно, после многолетней безвестности заговорили с выставочных стендов снимки фронтового репортера Всеволода Тарасевича. И вот опять открытие — впервые на персональной выставке представил свои снимки военных лет Валерий Фаминский, порадовал неизвестными ранее кадрами Борис Ярославцев. На журнальной обложке — впервые публикуемый снимок Георгия Петрусова. Кадры военных лет должны жить и работать, их место — на газетной, журнальной, книжной странице, на выставочных стендах, на кино- и телеэкранах. И чем короче их путь от семейного, личного архива фотомастеров и фотолюбителей до общественной трибуны, тем лучше для всех нас, для воспитания молодого поколения, вступающего в новое десятилетие героической истории советского государства.

«Мы отдаем себе отчет в том — сказал Л. И. Брежнев на торжественном собрании представителей трудящихся в Кремле в связи с вручением ему Ленинской премии, — что в целом 80-е годы, которые уже отсчитывают свои первые месяцы, — это годы решения

А. ХРУПОВ МОНТАЖНИКИ

Т. БАЖЕНОВ ЗАВОД XXI ВЕКА

Д. ФАСТОВСКИЙ ДЕСЯТИКЛАССНИЦЫ

А. **ХРУПОВ** ПЕРЕД ЛЕКЦИЕЙ В ВИЛЬНЮССКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Т. **БАЖЕНОВ** ЕЩЕ ОДНА ГЭС НЕЧЕРНОЗЕМЬЯ

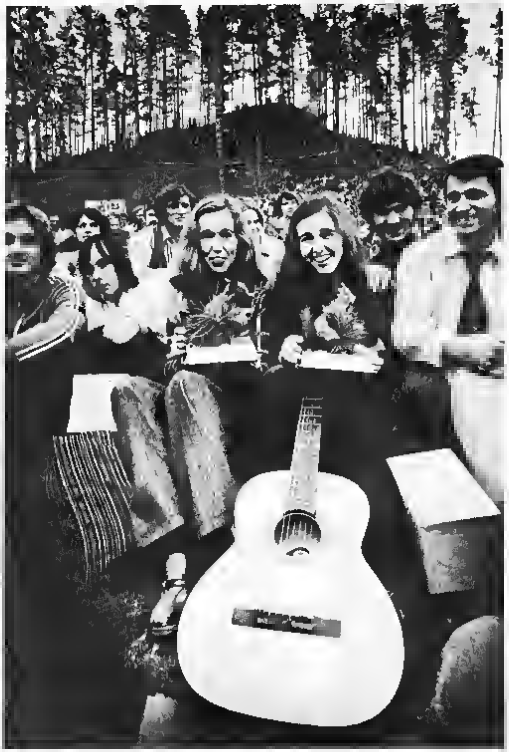
многообразных и сложных вопросов дальнейшего развития нашей экономики, науки и культуры, общественных отношений. У нас есть все для того, чтобы справиться с этими задачами, чтобы избавиться от недостатков и сделать жизнь народа еще лучше».

Задачи поистине грандиозны и решение их как подчеркивал Л. И. Брежнев, во многом зависит от того, насколько вырастут уровень и качество идеологической работы. «Самое необходимое — придать всей воспитательной, информационной, пропагандистской работе на всех ступенях и направлениях живой, творческий характер».

Придать живой, творческий характер! На это по главная задача для тех, кто владеет таким острым пропагандистским, агитационным оружием, средством воспитания, каким является сегодня фотография! Ее мобильность и документальность, ее возможность создавать визуальный образ событий, явлений, фактов, придавая им партийную, мировоззренческую трактовку, ее огромное влияние не только на разум, но и на чувства, эмоции людей должны быть максимально использованы в нашей пропагандистской и воспитательной работе. Арсенал принятой на вооружение фотожурналистики, отразившей революционные, боевые и трудовые дела прошлого, требует пополнения яркими, впечатляющими снимками, которые повествуют о том, как мы «каждодневно набираемся нового опыта». Создание таких снимков — дело трудное. Необходимо постоянное творческое напряжение, высокое профессиональное мастерство, умение глубоко и всесторонне проникнуть в самую суть нового опыта по-журналистски оценить его роль и значение для дальнейшего движения вперед.

И в первую очередь необходима самокритичная, бескомпромиссная оценка того, что выдается сегодня фоторепортерами «на-гора», что выходит в свет при участии выпускающих редакторов, художников-оформителей, сотрудников газетных и журнальных секретариатов. Штампу, серости, банальности, безвкусице должен быть поставлен прочный заслон. Новизна, свежесть, широта тематического и сюжетного диапазонов — вот чего справедливо ждет читатель и зритель от фотографий в прессе, в иллюстрированных изданиях, на стендах фотовыставок. Неизмеримо вырос в последние годы уровень требований, предъявляемых нашим фоторепортерам. Редакции газет и журналов, агентства печати, издательства хотят видеть среди своих постоянных сотрудников и авторов — людей высокообразованных, технически грамотных, способных не только добросовестно выполнить задание, но и предложить свои темы, проявить инициативу, постоянную готовность к творческому поиску. Вот почему так остра и актуальна в настоящее время проблема организации и совершенствования фотографического образования, повышения квалификации фоторепортеров, фотохудожников, мастеров прикладной фотографии. Все заинтересованные организации, и в первую очередь Министерство высшего и среднего специального образования, должны учесть требование времени и принять меры к созданию специализированных отделений при факультетах журналистики, полиграфическом институте, высших художественных училищах.

Нашим творческим организациям, объединяющим фотожурналистов фотолюбителей, необходимо повысить внимание к учебной работе: подготовке семинаров, вечеров по обмену опытом, к организации фотовыставок, представляющих лучшие образцы современной фотожурналистики и фотоискусства. Требования растут. Растет мера ответственности перед читателем и зрителем. Быть на уровне этих требований, на уровне задач, поставленных Коммунистической партией перед работниками печати — важно и необходимо сегодня для каждого фотожурналиста.



А. БАСКАКОВ
ПРАЗДНИК ПЕСНИ НА БАМе

Олег Сердобольский **Мудрость памяти**

ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ «ПАМЯТЬ»

Поэт, прошедший дорогами войны, как самое дорогое свидетельство читательского признания запомнил строку из письма ветерана: «Мне кажется, что эти стихи написал я сам». Не удивлюсь, если такие же благодарные чувства вызовет в сердцах участников Великой Отечественной и новая работа фотокорреспондента АПН Всеволода Тарасевича.

Эпиграфом к ней можно поставить строки, рожденные в Ленинграде:

Мы слиты из такого сплава,
Через такой прошли
нагрев,
Что стала бронзой наша
слава,
Навек в металле затвердев.

Дело искусствоведов — точно определить жанр этого произведения. Для меня «Память» — фотографическая поэма. По пронзительности пережитого, выстраданного она перекликается со стихами Ольги Берггольц, Михаила Дудина, Вадима Шефнера.

Монумент героическим защитникам Ленинграда увидел Тарасевичем как олицетворение нашей общей Памяти, вобравшей боль, надежду и торжество миллионов соотечественников. Люди на площади Победы... Какое поразительное единение чувств испытывают они в эти мгновения! Вот старый солдат, придерживая рукой трость, преклонился перед скульптурной группой «Блокада». Скорбно изборожденное морщинами лицо пожилой женщины. И девочка с косичками прижила к маме словно стремясь утешить ее, разделить с ней тяжкий груз памяти.

И не людскими ли слезами плачет в поэме суровая бронза! А рядом, на кадрах военной поры — бойцы, горожане, чья воля к победе была прочнее металла. Взгляните: здесь есть даже рифмы. Две осунувшиеся от голода литейщицы с блокадного снимка даже внешне похожи на двух других — стоящих на гранитном постаменте. А этот атакующий боец, вскинувший над головой автомат, словно позировал скульптору, когда тот лепил бегущего в атаку матроса.

У Всеволода Сергеевича — крепкая память. С годами она обрела еще одно качество — мудрость. Именно потому так емок и философски глубок его взгляд в прошлое, именно потому так велик временной размах фотографической поэмы, где краткий срок человеческой жизни соседствует с вечностью.

Репортерская служба научила Тарасевича быстро работать. Но есть произведения, которые складываются десятилетиями. Из их числа — «Память». Первые ее кадры журналист в ту пору военный фотокорреспондент ТАСС, снял в двадцать два года. Это была предназначенная для газет хроника с точными датами, фамилиями, обозначением мест. Последний же снимок на площади Победы он сделал в канун своего шестидесятилетия.

А появлению этой работы предшествовала одна счастливая предыстория. Дело в том, что под снимками, размещенными в верхнем ряду, тоже можно поставить две даты: одну — военную, другую — наших дней, когда Всеволод Сергеевич, работая в Ленинградском государственном архиве кинофотофонодокументов, неожиданно обнаружил в нем целые залежи своих старых, считавшихся пропавшими фотографий. Разглядывая, вспоминая их, он испытал такое чувство, будто спустя десятилетия отыскал своих детей.

Его попросили расписаться за каждый негатив в отдельности, и он выполнил эту формальность с большим волнением, понимая, что безраздельным владельцем его фотографий отныне стала История.

Всю войну Всеволод Тарасевич снимал одной-единственной «лейкой». Носил ее в кармане без футляра.

ОКОНЧАНИЕ СМ. НА СТР. 25

Григорий Бакланов Все так, как было...

ОПОЗНАНИЕ НАСЕЛЕНИЯ О КАПИТУЛЯЦИИ ФАШИСТСКОЙ АРМИИ. БЕРЛИН, 8 МАЯ 1945 г.

Недавно, а последнюю годовщину разгрома фашистских армий на Волге, был найден в земле при рытье фундамента солдатский медальон. Когда-то подобные вещи н находкой не считались, а теперь они редки становятся. И вот по Центральному телевидению обратились к людям: может быть, кто-то из живущих ныне помнит, знал этого защитника Сталинграда, расскажет о нем? Во время войны эти эбонитовые черные медальоны должны были носить при себе все бойцы и командиры, сражавшиеся на фронте. В них сообщались самые краткие сведения: фамилия, имя, отчество, группа крови, что-то еще, не помню уже что. Их выдавали живым, чтобы в случае гибели солдата они рассказали о нем то, что сам он уже не расскажет, а случае ранения — помогли спасти жизнь. Но минули десятилетия, и обычный предмет военного обихода, немеющий когда-то чисто практическое назначение, стал реликвией, его с волнением держат в руках. Время сделало то, что всегда совершает искусство, превращая единичный факт, рядовой случай в художественное обобщение, раскрывая в судьбе одного человека судьбы многих и тот глубинный смысл, который не всегда открыт современникам.

Вот с таким же чувством смотрел я фотографии Валерия Всеволодовича Фаминского. Он был во время войны фотокорреспондентом Главпура, собирал материал для военно-мемуарного музея, фотографировал на многих фронтах. Но это, конечно, не сам фронт, не передовая и не поле боя, а близкие тылы фронта, медсанбаты, раненые, более отдаленные тылы... И даже, ну что ли, парадная сторона войны, впрочем, уже закончившейся, например отправка знаменем Победы в Москву или выход на комендатуры первого коменданта Берлина генерал-полковника Берзарина или посещение им госпиталя. Сам я эту сторону войны знаю плохо практически не видел ее. И хотя на Северо-Западном фронта зимой сорок второго года я был как раз в 34-й армии, которой тогда командовал именно генерал Берзарин, но от рядового до командующего так далеко, что видеть мне его не пришлось ни разу. А здесь, на фотографиях, — уже победный май сорок пятого года, Берлин, и браво, весело смотрит в объектив аппарата молодой еще генерал, герой законченной войны. И уж, конечно, на всех лицах отсветилось то же самое, что и на его лице, и даже раненый, загипсованный по шею боец глядит орлом, примерно так, как в «Теркине» сказано: «Говорят, орел, так надо и глядеть, и быть орлом...». Солдат этот, надо полагать, и после не был забыт в госпитале, раз сам комендант Берлина в присутствии врачей лично обратил на него внимание и тем уже отметил. Но вот еще одна подробность, которая со временем для романиста будет не менее дорога, чем выраженные лица: надпись на груди у солдата, прямо по гипсу — когда ранен, что за ранение, когда наложен гипс. Точные подробности войны, которым в то время и значения никто не придавал, становятся теперь бесценны, как тот медальон. Повторю еще раз: война, запечатленная на этих снимках, не знакома мне, я тут, скорее, любопытный зритель. И пусть мое суждение субъективно, однако мне кажется, что фотография, на которой позирует художник студии Грекова, вышедший из этюды в Берлине, — это не столько документ времени, сколько памятный снимок для семейного альбома.

Но вот другие фотографии, на которые смотришь, смотришь, смотришь и еще бы смотрел. От них веет подлинной правдой войны. И лица те, и тот дух времени. Тут все не приготовлено, все так, как было. Вот стоят у дерева раненые солдаты, ждут транспорта, а медсанбат. Ноги их в обмотках, в сапогах растоптанных, позы, выражения лиц... Они оттуда, с передовой, из боя. А центр фотографии, конечно — вот этот усатый солдат, который на палку оперся, таких мы по молодости лет изувечили тогда старниками. Он видит, что его фотографируют, но строго смотрит он. А двое других даже не повернулись, спинами стоят.

Быть может, фотомастера не согласятся со мной, скажут, что та, названная мною альбомной, по качеству на хуже этой. Может быть, так. И все-таки они несоизмеримы. Несопоставимы потому, что на этой — судьба народная, а на той, благополучной, позируют чиновник, которого общая беда коснулась совсем не так, как вот этих солдат. Я вовсе не против того, чтобы рисовали на фронте, более того, я знаю, что это было нужно, и только говорю о разнице судеб и глубине содержания. Оно-то и сделало одну фотографию явлением искусства, другую — альбомным снимком. И это при равном мастерстве.

Есть у покойного ныне писателя Вячеслава Кожевниковского дневниковая запись о том, как на Северо-Западном фронте он попытался записать рассказы трех разведчиков, только что вернувшихся из поис-

ФОТО ВАЛЕРИЯ ФАМИНСКОГО

МЕДПУНКТ У ФРОНТОВОЙ ДОРОГИ. ГЕРМАНИЯ. АПРЕЛЬ 1945 г.

ПРОЩАЛЬНЫЙ ЗАЛП В ЧЕСТЬ ПОГИБШИХ ТАНКИСТОВ
ГЕРМАНИЯ АПРЕЛЬ 1945 г

ЖДУТ ТРАНСПОРТ В МЕДСАНБАТ ГЕРМАНИЯ АПРЕЛЬ 1945 г

ЭВАКУАЦИЯ РАНЕНЫХ КРЫМ СИВАШ– АПРЕЛЬ 1944 г–

НА МОСТУ ЧЕРЕЗ ШПРЕЕ, БЕРЛИН МАЙ 1945 г

ОТПРАВКА ЗНАМЕНИ ПОБЕДЫ В МОСКВУ СЛЕВА — ПЕРВЫЙ КОМЕНДАНТ БЕРЛИНА ГЕНЕРАЛ ПОЛКОВНИК Н. Э. БЕРЗАРИН
БЕРЛИН 20 МАЯ 1945 г.

на. Двое довольно складно и охотно рассказывали, а третий все молчал, все смотрел на него. Потом сказал: «А вы сами пойдите туда, слезайте, там и узнаете, как да что. Так будет честно, по-моему... И напишите...».

Вот и этот усатый солдат так смотрит в объектив нацеленного на него фотоаппарата: не до позы ему, вся тяжесть войны еще лежит на них, на всех, не отоспавшихся за многие сутки боев, не осознавших хорошенько, что они теперь вернутся с войны, для них война кончилась. Многое можно рассказывать про этот снимок, про этих людей и про войну, какой она была. Но уже можно рассказать и про человека, который запечатлел эту правду войны. Ведь по тому, что мы отличаем в жизни, что ценим, что дорого нам, по всему этому можно определить, кто мы.

Не исключаю, что за каждой из фотографий есть своя любопытная история, и, может быть, следовало расспросить автора, пересказать читателям и зрителям эти истории. Но я пишу о том, что сам вижу на этих фотографиях, о том, что возникает и вспоминается в связи с увиденным. Так, как если бы эти снимки были случайно найдены, как найден в земле медальон. Ведь у фотоискусства, как у каждого рода искусства, есть замечательное свойство: рассказывая о событиях, о жизни окружающего, вместе с тем, рассказывая о самом художнике, и рассказывает непредвзято. Если бы все военные фотографии были такого рода, как та, на мой взгляд, альбомная, это был бы тоже рассказ о нем самом, о том, что он делал и видел на войне, которую четыре года с такими беспримерными жертвами вел наш народ. К чести авторов надо сказать, что они запечатлели мгновения народной войны с ее тяжестью, кровью, страданиями, но и во всей красоте духа и лиц.

Как хороши эти девушки в солдатских ватниках, и солдатских шапках под руки, бережно ведущие раненого солдата к санитарному самолету. Ведь они всех только с войны вернулись живыми, они ведь уже сейчас бабушки. А тут они такие молодые, так точно схвачены и так красивы, лица человечные, а у тех, что слева — еще и удаль непокорная. Но ведь всем солдатам было тяжело, так им на войне — вдвое тяжелей.

И этот солдат хорош, бегущий с собачьей упряжкой. Он за того раненого, которым возможно, в беспамятстве лежит на полосатой перине, вместе с ней привязанный ремнями и повозке, чтобы не свалиться, он за чего каждый толчки дороги чувствует, все это ему отдается, потому и бежит хмурый такой, напряженный, с натянутыми вожжами в руках. Не внешней красотой он хорош, которой природа отмечает избранных, а тем, что из души на лицо вышло.

А вот еще один снимок — «Медпункт у фронтовой дороги». Тут все обыденно, и только мальчик-солдат, пригнавший собачью упряжку, весь еще потный, сажмуренный от солнца, он — удивителен. По его годам по непонятному тому, что взрослые понимают, ему пока еще дано чувствовать и то, что они чувствовать отвыкли. И даже на войне многое ему в радость. Все это надо было увидеть именно это увидеть и ощутить, и — простят меня мастера — в последнюю очередь щелкнуть. Ведь и у писателя точные слова тогда только находятся, когда он готов сказать, не может не сказать, — вот тут и слово готово.

В сущности все это — был воины. Даже в литературе не сразу утвердилось понимание того, что не только исключительное, из ряда вон выходящее было нормой, но подвигом была и вся жизнь солдата на войне. Вот эта неяркая сторона и впечатляет в фотографиях Фаминского.

Сделаны они все, как уже сказано выше, с определенной целью: создавался военно-медицинский музей, для этого и послан был корреспондент. Но объектив аппарата запечатлел то, что видел глаз художника. Минули десятилетия, и сегодня особенно ясно, как дороги эти простые мгновения воины, ставшие историей народа или важно чтобы художник даже если он выполняет строго очерченное задание, верил себе, своему глазу, своему чувству. Без таких фотодокументов, без такой кинохроники не было бы сегодня и фильма Константина Симонова «Шел солдат», не было бы многого, что и счастью, есть, что будет еще.

Отдельно следует сказать о фотографиях, на которых — поверженные. Тут фотографии и бывших немецких солдат, и населения: взрослых, детей.

Война оставила огромные архивы гитлеровской фото- и кинохроники. И хотя фоторепортер, кинооператор, наводя свой аппарат, никого не убивает, свои фотографии и хроники могут служить и служили орудием убийства: они возбуждали в людях расовую ненависть. Именно это целенаправленно и непрестанно на протяжении всей войны делала фашистская хроника. Она поставляла на экраны кинотеатров, на страницы журналов и газет фотографии жителей наших захваченных городов и деревень, плавных бойцов, отобранных таким образом и так сфотографированных, чтобы выделить любое уродство, любой физический недостаток. Все это вместе должно было утвердить немецкого обывателя в мысли — и утверждало в этой мысли, — что совершающееся убийство и уничтожение — это как бы даже и не убийство а лишь очищение земли от неполноценных существ низшей расы. И из тыла на фронт, к солдатам фашистской армии шли письма родных невест, сестер, матерей (да и матерей как это ни страшно!) призывавшие убивать, благословлявшие убийство. Эти письма есть, они сохранены во множестве и они тоже — документы истории.

И вот после всех зверств, совершенных на нашей земле, пришел на землю поверженной Германии советский солдат. Он, победитель, пришел не мстить и жечь: мнится время и многим этим немцам станет ясно, что поражение Германии в воине стало для них победой над фашизмом. Именно это запечатлено в фотографиях Фаминского тех дней, когда все было еще свежо: война кончилась, мир еще только начинался. И бывшие немецкие солдаты, и беженцы, и дети без крова — все это увидено глазами человека, способного понять страдания и боль даже вчерашнего твоего врага. Человечность — вот что главное в этих фотографиях.

Публикуется впервые...

Чем дальше отодвигается от нас война, тем меньше остается неизвестных документальных свидетельств того времени — многочисленные фотовыставки, несчетные публикации на страницах прессы, в книгах и других изданиях, казалось бы, исчерпали все «неосвоенные фотографические резервы». И тем радостнее для нас открытие еще неизвестных по каким-то капризам судьбы не доходивших до нас ранее фотопроизведений высокого публицистического звучания. Такие счастливые находки мы публикуем на страницах этого номера «СФ».

Не первой странице обложки вы видите фотографию Георгия Петрусова, показывающую вернувшихся с фронта солдат. Этот кадр стоял не пленке рядом с другим, широко известным снимком, где бурный всплеск эмоций поднял изображенных людей до высоты былинных героев. Видимо, это и не дело возможности автору разглядеть глубинную духовную красоту героев другого, близкого по сюжету снимка, который привлек теперь наше внимание. Впервые публикуются и фотографии Валерия Фамиского, отразившие совершенно незнакомые нам страницы войны. Даже перед у рейхстага сняты им непохоже на все, что мы видели прежде.

То же самое можно сказать и о снимках Бориса Ярославцева, помещенных на этом развороте. Тут всего лишь один кадр, показывающий боевые действия, да и то мы видим не атаку, а связистов, тянущих линию. Незаметные труженики войны, а ведь они смотали со своих катушек тысячи километров «связи» — еж до самого Берлина. Бесхитростный портрет рядовой зенитчицы и фотография, сделанная в момент приема в партию перед боем, как бы говорят нам: да, мы выжили, выполняли свой долг, и это оценила История.

Г. АНТОНОВ

ФОТО БОРИСА ЯРОСЛАВЦЕВА

ЗЕНИТЧИЦА. СВЯЗИСТЫ

ПАРТСОБРАНИЕ

В. Стигнеев «Полюс» выходит на контакты

На редакционном столе — фотографии, клубная коллекция. Начинается своеобразный вернисаж. Как любительский коллектив будет представлен в журнале? Не в последнюю очередь это зависит от качества печати снимков.

До недавнего времени любители нередко проигрывали в сравнении с профессионалами. Я имею в виду технику печати. В семидесятые годы положение изменилось. Сегодня в этой области фотографического творчества любители выступают с профессионалами на равных, а в сложных видах печати — их опережают.

Живой пример тому — коллекция петрозаводского клуба «Полюс». Коллектив молодой: ему всего три года. Но у клуба уже есть свое лицо и существенная его черта — повышенное внимание к позитивному процессу. Важный «полюс» любительского творчества.

Костяк клуба составили опытные фотолюбители. Пятнадцать лет снимает родную Карелию Виктор Раппу. Работает он главным образом в жанре пейзажа, в излюбленными мотивами для него стали скалы, озера, сосны, лодки на воде — словом то, что характерно для типичного карельского ландшафта.

Михаил Федоров занимается фотографией не меньше да и пристрастия у него к той же теме. Порой он удачно добивается эффектов живописности фактуры, снимая «резким» объективом и умело работая с негативом в лаборатории.

Со студенческой поры взял в руки камеру Николай Корпусенко, молодой преподаватель университета. Пробует себя и весьма успешно, а разных жанрах иногда использует приемы монтажа. Всегда стремится к отточенности формы.

Еще нет и года как Сергей Пивоев стал фотокорреспондентом республиканской газеты «Ленинская правда». До этого он работал инженером на радиозаводе. Пивоев сильнее всего в жанровой фотографии. В сходном ключе снимает его коллега по журналистике, работник местного телевидения Владимир Ларионов.

Председатель правления клуба Виктор Хаскин тяготеет к обобщенной сюжетной фотографии. Он, как и его товарищи, придает большое значение отработке сюжета в лаборатории. Самозабвенно отдаваясь клубной работе, стал достойным лидером карельских фотолюбителей.

Клуб действует при Дворце культуры машиностроителей производственного объединения «Петрозаводскмаш». По составу он неоднороден, объединяет двадцать человек. У «Полюса» есть свои фотолаборатория, клубная комната для занятий площадью сорок квадратных метров и выставочный зал на шестьдесят—семьдесят фотографий большого формата.

«Полюс» поддерживает постоянные контакты с фотоклубами Мурманска, Запорожья, Новосибирска, Монино, Рязани, Ленинграда. Петрозаводцы активно участвовали во Всероссийской выставке фотолюбителей Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся и были отмечены дипломом I степени. Их лучшие работы попали на Всесоюзную любительскую выставку.

Если бы все ограничивалось только этим, получился бы кружок мастеровитых любителей. Клуб — живой организм, включающий различные аспекты творческой и организационной деятельности, объединяющий разных по почерку любителей в единое целое. Главной формой своей работы «Полюс» избрал межклубную выставку. За три года, что существует коллектив, таких выставок прошло уже две: «Онего-77» и «Онего-79». И если в первой участвовали двенадцать отечественных и один зарубежный клуб, то во второй — уже тридцать четыре и семь. Еще один «полюс» любительского творчества!

«Онего-79» — безусловно, большой успех молодого клуба. Всю организационную работу любители выполнили сами. Значит, такое по силам даже немногочисленному коллективу. Одно важное обстоятельство. В экспозиции рядом с коллекциями самых именитых клубов висела подборка авторов «Полюса». И она полностью отвечала уровню выставки. Никаких скидок на «родные стены» не было.

Подкупает, что в работе «Полюса» нет этакой робости новичков, за плечами уже немалый опыт. Помогает общение с коллегами. Петрозаводцы не стремятся придумывать необычное, но неплохо используют эффектные формы деятельности фотоклуба, оправдавшие себя на практике.

Все это — слагаемые клубной жизни. Они говорят о том, что творческое лицо у «Полюса» есть.

Н. КОРПУСЕНКО. СТАРАЯ КРЕПОСТЬ

В. ХАСКИН. ДЕТИ

Андрей Князев **Спорт в 100 кадрах**

Разные взгляды

Бывает так. Приходишь на выставку и на фотографии рассматриваешь, а наблюдаешь за посетителями. Одни жестикулируют, громко спорят, другие молча передвигаются и заговорщицки посматривают друг на друга. А вот — папа-фотолюбитель склоняется к сыну и что-то шепчет ему. Иной раз мое внимание привлекает человек с блокнотом в руках. Почесывая бородку, поправляя очки, он вплотную придвигается к какому-либо снимку и старательно записывает название работы и ее автора. Снова отходит на два-три шага и долго еще любуется ею. Я не выдерживаю и тоже подхожу. Фотография оказывается плохой. Она мне не нравится. Она просто не состоялась. Какие бывают разные взгляды на одну и ту же вещь!

Снимки на одну тему

В редакции журнала «Советское фото» не редкость персональные выставки. На этот раз — «100 спортивных фотографий Павла Ивченко». Ее проще посмотреть, чем рассказать о ней. На мой взгляд, автор (о чем я ему сообщил) допустил тактическую ошибку.

Я думаю, что, экспонируя сто фотографий на спортивную тему, достаточно представить восемьдесят — девяносто добротных работ и десять—пятнадцать снимков, поражающих воображение. В таком сочетании и на таком контрасте получилась бы нормальная выставка, где можно поспорить, похвалить автора и поругать. Павел Ивченко пошел по другому пути. Отсюда и результат. Слабых фотографий почти нет. Поэтому и разговор о недостатках практически сводится к разбору достоинств и удач.

Об удачах

На прошедшей зимней Олимпиаде в Лэйк-Плэсиде аккредитованных журналистов было в три раза больше, нежели участников. Из них 300 человек — «вооруженные до зубов» фоторепортеры, задачи у которых, конечно же, были разные, но цель — одна. Олимпийский чемпион!

Я подсчитал, что на одну золотую медаль приходилось около 50 фотографических объективов! Вспомните, к примеру, лыжный стадион на Олимпиаде. Какую тут сделать фотографию? На пьедестале почета? Такой снимок мало стоит, да и живет недолго. Запомнится фотография, где будущий чемпион показан в борьбе с соперниками и где к тому же виден его характер.

Кто сделает лучшую фотографию? Что для этого нужно?

Вновь думать, рисковать, надеяться на случайное везение или делать «верные» кадры?

Павел Ивченко не был на Олимпиаде, редко получал «статус наибольшего благоприятствования» при аккредитации на крупных соревнованиях. Но не об этом речь. Наблюдая за его работой и сейчас оценивая результаты, начинаю догадываться, что он не лечится думать и рискует, а «удача — награда за смелость». Когда я увидел фотографию «Современный спорт», со мной произошло что-то странное. Я вспомнил этот прыжок. Именно этот. Отчетливо услышал тишину стадиона, почувствовал прохладу летнего вечера и рокот трибун. Я находился там же, где и большинство репортеров — в секторе для прыжков с шестом. Отсюда снизу просматривался лаконичный даже трафичный кадр «Преодоление планки». Но таких снимков множество, они мало говорят о месте событий и еще меньше о накале борьбы. Ивченко ушел из сектора. Он отыскал свою точку съемки и, как я уже теперь знаю, единственную. В этом ему помог объектив «МТО-500». Известно, что 5,5 метра — высота большая. Но осязаемо почувствовать ее вам позволяет фотография, на которой видно, насколько шест не достает до планки.

Конечный результат

В слово «фотография» я вкладываю определенный смысл. Ради чего она сделана и какими средствами достигнут результат. Зрителя в конце концов должен волновать финальный результат.

Во многих снимках Павла Ивченко есть все то, что обычно ассоциируется со спортивной фотографией: динамика, борьба, победы, поражения, крики отчаяния и даже слезы. Но есть и другое. Спокойные, приятные, красивые, уравновешенные и чем-то завораживающие кадры. Чем? Совершенной техникой исполнения. От негатива до отпечатков. Иногда тем, что вовсе не бросается в глаза, но запоминается. К таким снимкам я отношу «Парусную регату». Безукоризненная печать сделала воду прозрачной. Появилось ощущение упругого ветра в белоснежных парусах и зябкой прохлады близкой осени. Подобная фотография, к сожалению, имеет неизбежные потери при публикации в печати из-за несовершенной техники полиграфии, но служит удовлетворением для автора и украшением выставок.

Стоп-кадр или фотография!

В наши дни трудно найти человека равнодушного к спорту, и поэтому миллионы людей откладывают домашние дела, книги и газеты, наспех доедают ужин и усаживаются перед телевизором. Сегодня хоккей, регби или бокс. Все интересно. Обо всем расскажут и все покажут. А наутро выйдут газеты с отчетами и снимками. Какова же обязанность фоторепортера перед читателем? Читатель все видел накануне и потому обратит внимание только на то, что ему не смогли показать или что он не успел заметить. Хотя режиссер телепередачи повторяет отдельные моменты соревнования, используя стоп-кадр, он ограничен временем и повторить может далеко не каждый острый сюжет. Думается, что фотография и изображение на голубом экране не должны соперничать. Скорее, они предназначены дополнять друг друга или существовать отдельно.

И конечно же, фотография живет гораздо дольше стоп-кадра. Примером таких «долгоживущих» фотографий могут быть многие работы Павла Ивченко.

В спортивной фотографии переоценка ценностей происходит наиболее быстро, поэтому я удивился, когда узнал, некоторые из понравившихся мне работ сделаны несколько лет назад.

Характер героя

В регби играют сильные и смелые. Вспоминается множество отличных кадров на эту тему, но «Две команды» можно смело поставить в первый ряд. Здесь автор, видимо, сознательно уходит от банальной атрибутики измазанных и усталых игроков. Не во внешней стороне сюжета пытается он увидеть его сущность. Перед нами — целый ряд волевых характеров, сконцентрированных в одном снимке. Неистовый порыв спортивной страсти, предельная правдоподобность.

Чем дольше я смотрю на снимок, тем больше открываю в нем нечто важное для себя.

Санный спорт в нашей стране молод, несмотря на первые европейские награды и олимпийское золото. Скорость в этом виде потрясает, а множество фотографий на эту тему оставляют зрителя равнодушным. Приятным исключением из этого стала фотография «Саночница». Это психологический портрет. Признаемся, проявление воли на лицах спортсменов не всегда импонирует нам, порою становится предостережением для фанатичных поклонников.

В данном случае — обратное. Лицо спортсменки привлекает.

Наши симпатии на ее стороне. И не обязательным становится полный контекст события: впереди — старт или финиш — позади, проигрыш или просто «надо собраться». Губы сжаты, взгляд обращен в себя. Такие лица бывают у людей, испытывающих немалые перегрузки.

Фотография ценна, если способна не только остановить взгляд, но и заставить думать и делать выводы. Посмотрите снимки Павла Ивченко. Они наверняка не только остановят ваш взгляд.

И последнее. На выставке, о которой идет речь, я не встретил человека с небольшой бородкой и блокнотом в руках. К счастью, его не было.

ФОТО **ПАВЛА ИВЧЕНКО**

ТРИ МИНУТЫ ДЛЯ РЕПОРТЕРА

JAWA

ХАРАКТЕР

РЕШАЮЩИЙ МЯЧ

Мудрость памяти

ОКОНЧАНИЕ НАЧАЛО СМ. НА СТР. 7

Частечько она забивалась крошками табаком, но стоило ее продуть, побить, потрясти, и она снова работала безотказно. Да иначе и быть не могло, ведь для молодого репортера старая «лейка» была пусть не единственным, но все-таки главным оружием. Одним из первых на Ленинградском фронте он получил разрешение снимать войну. И со всей горячностью молодости быстроногий глазастый парень, за плечами которого уже была финская кампания, полез в самое пекло, целясь в него объективом своей «лейки».

В. Тарасевич: — С первых дней я стремился снять войну такой, какая она есть, и в этом стремлении был готов на все. Но сейчас, оценивая фотографию тех лет, я прихожу к выводу, что, увы, снял войну не так сильно, как это хотелось бы увидеть сегодня.

— Позвольте, Всеволод Сергеевич, а ваши снимки из архива вы считаете, им не хватает достоверности?

В. Тарасевич: — Из всех фотографий той поры я мог бы вспомнить всего четыре-пять, взглянув на которые, сразу скажешь: да, это война! Но, как ни странно, они совсем неэффектны. Есть такая фотография Израиля Озерского «Солдатский труд»: катят пушку, а впереди идет солдат. Вглядываюсь в лицо — мороз по коже. Почему? Образ, понимаете? Образ труженика войны. Есть еще снимок, автор — Георгий Липскеров: «Пусть солдаты немного поспят...». Усталые воины спят вповалку у какой-то избы, а среди них дремлет кутенок.

Нет, кажется, ничего проще, но ведь потрясает. За этим снимком стоит все — и трудности войны, и солдатское братство, и человеческое тепло. Я оттого и переживаю сейчас, что работал неосознанно, не отдавал отчета, какая у меня интересная и важная профессия. Вот если бы к той молодости да опыт зрелости!.. Это сейчас, осмысливая пережитое, я понимаю, что война — невероятно сложный процесс и в философском, и в человеческом плане. А тогда я видел только одно: вот танки идут в атаку, нужно снять как можно больше танков. А какой взгляд у этих людей за полминуты до того, как они вступят в бой, я тогда, по-молодости лет, не задумывался...

— Чем объяснить, что из всего найденного в архиве вам наиболее дороги фотографии, казалось бы, самые неказистые?

В. Тарасевич: — Когда речь идет о войне, всякого рода красивости, как мне кажется, неуместны. Смотришь на иную фотографию — уж слишком все в ней правильно: композиция, свет... И теряется за всем этим естественность. Вот я сегодня с удовольствием посвятил бы себя поиску фотолюбителей-фронтовиков. Но ведь в то время редко кто имел на фронте фотоаппарат, кроме профессионала...

Автор этих снимков прослужил на Ленинградском фронте все девятьсот блокадных дней. В сотнях номеров газет того времени можно найти его фотографии из самых горячих точек: он запечатлел бои на легендарном Невском «пятачке», освобождение Тихвина, героический труд защитников города Ленина. Много раз смотрел он смерти в лицо. Однажды снаряд разорвался там, где лишь минуту назад в азарте съемки он перезаряжал пленку, чтобы запечатлеть идущих в десант моряков. В другой раз его, тонувшего в ледяной воде, чудом спасли при переправе у Невской Дубровки. А еще была танковая атака, из которой вернулось всего несколько машин.

В. Тарасевич: — Было наступление сорок третьего года. Я добился через военный совет фронта, чтобы мне дали танк с экипажем: хотел снимать «настоящую войну». Танки шли через Синявинские болота, которые за два года перелаханы вдоль и поперек, на десять сантиметров вглубь земля была начинена железом. Был сильный встречный огонь, и пехота залегла. Я только помню — по крышке открытого люка ну просто как горох сыплется, только более звонко...

Тогда за весь бой я всего два-три раза успел щелкнуть затвором «лейки». Но ничего там практически не было. Дымы, танки среди палок вместо леса. Вижу — одна машина запылала справа, слева вспыхнула другая. Я закричал: «Вперед! Вперед!» Мне казалось, надо во что бы то ни стало прорваться через огненный вал. И тут наш танк наехал на пенек. Ни тогда, ни сейчас не могу объяснить, какая сила меня выбросила из люка. Кубарем скатился по броне и пополз. И вдруг... Ну представьте, что у вас на голове кастрюля и по ней неожиданно ударили ломом. Я успел лишь обернуться на мгновение и увидел, что мой танк горит, как факел. Так я фактически снял свою «смерть»...

Раньше, когда в журналистском кругу заходил разговор о войне, у него щемило сердце. Ему было горько от того, что прошла такая тяжелая, сложная, трагическая эпоха, и он был участником исторических событий, но документальных свидетельств о них не сохранил (фотокорреспонденты ТАСС сдавали в редакции отснятые пленки, из них отбирались кадры для публикации, а все остальное, как правило, уничтожалось). И вот — эта удивительная находка в архиве! Три десятка фотографий перевернули его жизнь. И он впервые заговорил о вочче.

Всеволод Сергеевич не отдал тогда в ретушь ни одного из своих военных снимков. Они напечатаны с царапинами и помарками. Ведь и царапины и помарки — это тоже отметины войны, когда пленку вместо положенных девяти минут приходилось проявлять час, а то и полтора. В осажденном городе, где на учете было каждое полено, фотожурналисты нередко пользовались проявителем с температурой 8 градусов Цельсия при норме 20. Да, под этими снимками действительно можно поставить две даты. Они — как две точки видения одного и того же, вблизи и на расстоянии. Потребовались многие годы, чтобы время словно бы заново проявило старые фотографии, высветив одно и затушевав другое. И сквозь эту даль времени журналист повторил клятву ленинградцев: «Никто не забыт и ничто не забыто!»

ФОТОКОНКУРСЫ

«Туристская панорама-80»

Конкурс на лучшую фотографию под названием «Туристская панорама-80» проводится Центральным советом по туризму и экскурсиям совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Турист» с целью популяризации туризма и экскурсий и поощрения авторов, отображающих в своем творчестве туристскую тему.

Цель конкурса — способствовать повышению идейно-художественного уровня фотографий на тему активного отдыха, туристских походов, путешествий и экскурсий, а также совершенствованию мастерства фотолюбителей.

Предпочтение будет отдаваться снимкам, отображающим красоту и величие нашей Родины, духовное и нравственное богатство советского человека, его стремление к открытиям, путешествиям.

Лучшие фотографии, отобранные жюри конкурса, будут опубликованы на страницах журналов, использованы в выставочных экспозициях на туристско-экскурсионную тему.

Лауреаты конкурса награждаются призами и дипломами Центрального совета по туризму и экскурсиям. Установлено тринадцать призов — от 50 до 100 руб.

На фотоконкурс принимаются черно-белые снимки размером от 18×24 до 30×40 см. Присланные фоторабаты не рецензируются и не возвращаются.

Конкурс проводится по 30 ноября 1980 года.

Каждый фотоснимок должен сопровождаться кратким текстом, кто, где, когда и какое событие запечатлены.

Фотоснимки следует направлять с пометкой: «На фотоконкурс «Туристская панорама-80» по адресу: 113532, Москва, Озерковская наб., 50, ЦСТЭ

Виктор Демин Язык фотоискусства

6 УГОЛ ОТРАЖЕНИЯ

О. ДЕРИПАЗОВ В МИРЕ СКАЗКИ

С. КОСТРОМИН КОНТАКТ

Я. КРАСНЯНЫЙ У КАМИНА

Знаменитый Чистяков, педагог живописцев бывало, помнит бумагу или положит на табурет карандаш — рисуй. Будет два десятка работ, сравнительно точно передающих предложенное, но лишь у одного, у другого блеснет что-то особенное — здесь отпечаталась оригинальная тонкость взгляда, здесь лонман оттенок моделировки и нюанс светотени. Показать свой творческий потенциал на самом простом всего труднее — на за что спрятаться.

Да, за живописцем, графиком, акварелистом легко признается польза этюдов. Ученических этюдов для тренировки глаза, для укрепления руки или творческих этюдов при подступах к большой теме. Иногда, как карандашные штудии Петрова-Водкина или трудоемкие холсты Иванова к «Явлению Христа народу», этюд сам по себе становится произведением искусства.

За фотографом это право отрицается.

По той простой причине, что все дело мол, в передаче сходства, а сходство аппарат схватывает сам собой. Да нет, не о сходстве думает фотохудожник и о том, чтобы в малом раскрылось большое в клеточке — звезда в случае — правило, в соотношении плоскостей и линий, в игре теней и фактур — эстетические закономерности. И стало быть, есть над чем тебе самому поломать голову, возясь с негативом, и с проявкой и с условиями печати. Камера должна быть при тебе а не ты — при камере. Искусство начинается с «искушенности».

Долгие годы, в прошлом веке да и в нынешнем, художественные возможности фотографии искали по аналогии с живописью но всевозможные «бромоили с переносом» лишь скрадывали эстетическое своеобразие нового явления. Сегодня мы привыкаем к мысли, что у фотографии свои собственные способы добиваться художественного эффекта. Так надо ли бояться экспериментов в этой области? У фотографии есть не только свои публицистика, но и своя лирика, и своя художественная проза. Очевидно, не стоит бранить снимок-стихотворение по закочам снимка-очерка. У них разный контакт со зрителем и разная проекция на реальность. У них, образно говоря, разный коэффициент преломления то есть авторского истолкования, преобразования действительности. В репортажной фотографии такой коэффициент неизмеримо а в поэтическом натюрморте с узорами замершего окна или в фантастическом пейзаже никогда не существовавшей планеты он очень велик, и это на слабость их, а достоинство.

Но тут-то и поджидает нас элементарный предрассудок, с которым на мой взгляд надо бороться и словом и делом. Поэту с легкой душой простят гиперболы и даже отсутствие подлежащего или сказуемого во фразе, из-под пера графика примут любой завихрастый орнамент, но только лишь увидят у фотографа этюд по отработке эффекта освещения» необычной поверхности игру пересекающихся плоскостей или вообще что-нибудь «странное», как тут же почти машинально, на свет божий извлекается упрек а очередном каком-нибудь «изме».

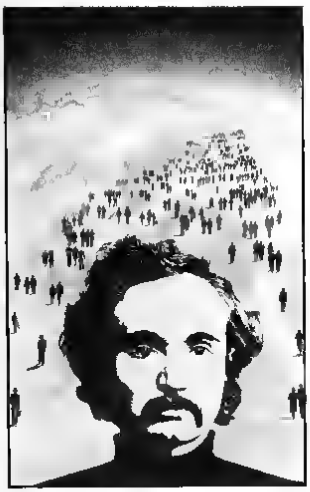
Опытный редактор, полистав очередной номер фотографического журнала, может безошибочно предсказать, какой снимок будет принят с восторгом какой сдержанно, в какой вызовет письма с недоуменными вопросами, а то и с безапелляционным приговором.

Между тем вопрос не так прост. Эйзенштейн советовал отличать тех, кто озабочен формой, от тех, кто истинно формалист, и даже грубовато сравнивал есть же разница между изучающим дурную болезнь и хворающим ею. Такая озабоченность формой начинается с того, что человек желает получше передать сущность. Не над формой предмета он бьется, а над смыслом, заключенным в эту форму. И ради смысла, в угоду ему не замедлит принести в жертву мнимое правдоподобие. Когда Н. Дейкин в своем снимке зримо материализовал бытующее выражение «пустить корние, «врасти в землю» и заставил этими самыми корнями прорасти старую традиционную и слому избу, художник стал на путь постижения смысла, сделав зримое иллюстрацией к тезису с недвусмысленной очевидностью. Не «формализм» это никакой, а вот именно что — «смысловизм». Стань этот снимок плакатом никто не нашел бы в нем решительно ничего сверхъестественного. Но он еще не плакат, хотя сделал несколько шагов в эту сторону. И вот уже слышны голоса: «Да можно ли так?» Не слишком ли?» Можно. Потому, что содержание здесь продиктовало форму фотопроизведения. Как хорошая фраза делает понятнее смысл длинной статьи, так и фотографический снимок, пусть самого скромного, нехудожественного характера, оживляет, заостряет свою суть, если очаковое, виденное открылось в нем необычно.

А. Хрупов заснял армию тракторов через стекло прожектора — изломанное пространство в кадре как бы удвоилось или даже перемножилось друг на друга, создав ощущение чуть ли не космической глубины. Зачем это потребовалось фоторепортеру? А затем, чтобы идея стала неглядной, чтобы понятие приобрело образный смысл.

Бывает иначе. Неожиданный формальный прием помогает сбить инерцию восприятия, заставить тебя хоть на секунду остолбенеть. На двух выставках, сначала на Малой Грузинской, а потом в Доме Советской Армии красовался распространенный персонаж с галстуком бабочкой. Этот портрет, где богатая рамка предусмотрительно напечатана фотографом на той же

* Продолжение. Начало см. «СФ», 1979, № 5, 7, 11; 1980 № 1, 4.



бумаге неизменно вызывал вокруг себя веселье: над бабочкой возвышалась физиономия теленка — не в каком-нибудь переносном смысле, а в самом прямом. Так он и назывался «Золотой теленок». И жюри не увидело здесь никакого эстетического криминала. Шутит человек. Странновато шутит: на грани резонов вкуса. Ну и пусть себе лоозорует!

Ни крученые рифмы, ни гладкие фразы — не гарантия, что в четырех ритмизованных строчках состоялось чудо поэзии. Твардовский хорош не потому, что про него можно сказать словами Теркина: «Вот — стихи, а все понятно, все на русском языке». И Маяковский занял место в истории поэзии вовсе не тем, что, по собственному признанию, всегда самое значащее слово ставил в конце строки и во что бы то ни стало отыскивал ему рифму. Нет, и тот, и другой, и двадцать пятый настоящий поэт прежде всего имеют, что сказать, а уже потом выливают это в строки, какие сочтут единственно для них необходимыми.

Ощущение реальности, причудливости живописного, музыкального, фотографического или любого другого произведения рассеивается, пропадает, чуть только мы постигнем ту новость о мире и о себе, которая преподнесена.

А если ее, этой новости, нет?

Вот тогда-то и возникает форма ради формы.

В двенадцатом номере «СФ» за прошедший год приведены две работы о Юрии Никулине. Один снимок показался мне ниже уровня прочих — по тону, манере и главное: по обеспеченности запасом смысла. Речь о двух клоунских башмаках, в каждый из которых впечатан живой профиль клоуна в шляпе, а сверху над всем этим — два беленьких яичка. Не хватает лишь подписи — чтобы, дескать, это значило?

Я принял бы и четыре яйца, и наинатуральную глазунью с луком и рядом с башмаками — теннисную ракетку, каску мотогонщика, маску трагического актера — все, что вам заблагорассудится. При одном условии: связь этих вещей все же должна мне открыться. Должна быть подсказана самим способом их сочетания, тем, как «образ входит в образ» и «предмет сечет предмет». Иначе это «спонтанный коллаж», где непонятно, что автор желает соединить и что этим соединением собирается сказать. Холсты и монтажи такого типа бывают довольно выразительны по-своему, но никогда не соревнуются с полноценным искусством, изначально причем очень скромное назначение — быть, скажем, декоративным орнаментом или композицией для украшения интерьера.

Возьмем, например, взлет «фантастической» или, как говорят еще, «коллажно-монтажной» фотографии. Виталий Бутырич и Вильгельм Михайловский, знавшие дни полупризнания, нынче, от одной выставки к другой, пополняют коллекции призов. Вкус к монтажному созиданию «того, чего не было», ширится среди фотолюбителей. Никому сегодня не придет в голову стать поперек этого течения, дескать, обман, фотофиксация снов, убеждение зрителя в реальности того, что реальностью не является. Вот уж, поистине, все позволено — твори, выдумывай, пробуй!

И что же с неизбежностью открывается в этом царстве безграничной художественной свободы? Выигрывает земное, реальное. А проигрывает вымученная, ровно ничего не означающая композиция, где экзотический язык фантазии стал для автора спасением, чтобы с умным и серьезным видом ровно ничего не сказать.

Грустный Бредбери, ироничный Шекли, скептически парадоксальные братья Стругацкие собирают приверженцев фантастической литературы потому, что в их допущениях и перекодировках звенит и переливается общее, наше, вполне знакомое. Никто из фантастов не предсказал правильно, что нас встретит на Марсе, так ведь они и зачимались-то совсем иным делом. На поверхностное правдоподобие примечательно в их опытах, а совсем иного качества полнокровный, глубинный реализм, который под пером Гоголя не боялся Носа, бегающего в крылатке по Невскому, а у сегодняшних латиноамериканских романистов допускает и сверчка, живущего в ухе, и бабочек, предвещающих появление любимой, и даже моря, закроданное иностранной фирме и увезенное в танкерах.

Олег Дериглазов предложил нам вместе с маленькой, но любознательной девочкой войти в мир таинственного. В старину такие развалины называли «живописными руинами». В них как бы прячется энергия поэтического одухотворения — естественно для человека сокрушаться запустению, искать приметы какой-то особой, необычной жизни. А тут еще какая-то забавность мягко сыплется с ласкового неба. Мыльные пузыри? Икринки никому не ведомого небесного нереста? Если, как допускают ученые, возможен в других звездных мирах случай мыслящей плесени, почему нам отказать в истине художнику, увидевшему пришельцев издалека в образе загадочных пузырьков, наделенных глазом без зрачка?

Вглядываешься в фотографию и читаешь, как читаешь новеллу Клиффорда Саймака или того же Рея Бредбери из сборника простодушных историй про то, как вышел фермерский сынок-недотепа на край огорода и вдруг, под звук лопнувшей струны, оказался на Тау-Кита или еще где подальше.

В снимке Дериглазова будто все еще звучит, то затихая, то возвращаясь гулким эхом, этот волшебный звук. Монтаж, скромный в техническом отношении, привлекает именно своей безыскусностью, наивной ясностью фотографической сказки...

В. ФИЛОНОВ АВТОПОРТРЕТ

И. ДЕЙКИН КОРИИ ЖИЗНИ

А. ХРУПОВ ТРАКТОРА КАЗАХСТАНА

Но вот другая работа Дериглазова. Вместо развалин — поле, горные отроги вдали, вместо загадочного микроподобного дара небес — квадратная дыра в облачной пелене, а девочка уже не одна, с мальчиком, и рядом, для большего контраста знакомого с неожиданным, стульчик, опрокинутый в бурьян. Порознь оба снимка хороши, вместе — удивляют перекличкой. А если их поставить в ряд с другими подобными достижениями других фотографов-фантастов? Откроется общая структурная формула: некто, взятый со спины, куда-то входит, к чему-то приближается, а это, куда и к чему он идет, должно быть какой-нибудь бякой-заколякой позабористее...

Стоило, в самом деле, воскрять в свободные эмпиреи ничем не связанной фантазии, чтобы тут же сбиться на канон!

Владимир Филонов в «Автопортрете» создал строгую и пронзительную композицию, резко сопоставив в ней лицо человека с мириадом фигурок, одиноко разбросанных по белой, наклонной поверхности. Но сколько других фантастов-монтажистов, не добиваясь ни мыслительной, ни даже эмоциональной четкости, обходились вполне условными сопоставлениями: вот — толпа, а вот — еще что-то — солнце, клубящееся темное облако, полуспрут — полублюдце...

За букварем, где складываются слоги, приходит уменье спрягать, склонять, и от «мама мыла Машу» хочется отважиться на что-то поновее, посложнее, увлекательное не только тем, что слово это, с другими словами сообща, несет мысль и мысль имеет ценность.

На выставке фантастической фотографии в Вильнюсе странные сюжеты предложил нашему вниманию англичанин Тим Мэра. Сидят люди, интимно беседуют в полумраке изящной гостиной, а между тем рядом, как по тротуару, шествует нескончаемый людской поток. Или явно расположились в спальне, только в эту спальню открывается дверь лифта. Все жестко, натурально, но ведь и Франц Кафка не играл в туманные многозначительности, а мир, встающий с его страниц, кажется навязчивым сновидением. Так и тут. Приглядевшись, начинаешь улавливать авторское намерение. Нарушив правду видимого, он заставил проглянуть сущее. Такова, в его понимании, жизнь сегодняшнего человека в «обществе потребления» — даже в укромных уголках собственной квартиры он чувствует себя как на вокзале, под взглядами сотен глаз...

Опять-таки не «формализм», а «смысловизм». Но вот я смотрю на снимок Яниса Крастыньша «У камина». Очень старый, очень дорогой камин. Шкура на полу. Тяжелое резное кресло. А в кресле — призрак. Видимый только по пояс, да и то прозрачно, так что спинка кресла, стена, гиря ходиков просвечивают сквозь мнимую плоть. Я заинтригован. В загробную жизнь не верится, но согласен принять этот постулат, если его потребует художественный мир авторского замысла. Может быть, передо мной — фотографический вариант известных английских анекдотов? Из тех, знаете, где собеседник торжественно соглашается с вами, что привидений не бывает, после чего незамедлительно растворяется в воздухе?.. А может быть, никакого юмора: перед нами — тоска, горечь, упрек самому себе, вот, мол, все на месте, все основательно, плотно, весомо, а ее нет и могу ее посадить в это кресло только усилием воображения?..

Зачем ты пришел, призрак? Молчит. Не потому только, что так ему положено. Но и потому, что поза, посадка, отброс головы если и красноречивы, то не подкрепляют догадку, а мешают ей. Вполне современная, судя по всему, девушка, довольно высокомерно держащаяся, с маленькими глазками, в которых ничего не разглядеть...

Воля ваша, но по моему впечатлению, призрак заглянул к автору просто так, от нечего делать.

Для светского разговора — вроде бы достаточно, а для явления искусства?

Когда солнце пришло к Маяковскому пить чай, состоялся разговор о назначении поэта: «светить — и никаких гвоздей! Вот лозунг мой — и солнце!» Здесь никакой диалог не возникает.

Сегодняшние фотохудожники не боятся отойти от привычного. В самом этом факте нет еще ни повода к благовесту, ни причины одеться в траур. Вопрос в том, что принесет с собой смельчак, отважившийся сойти с шоссе. А то, что он принесет, судится обычным судом искусства. Сложное или простое, опередившее время или выдержанное в традиционных рамках, оно всегда — диалог художника со зрителем. Бывают обстоятельные разговоры о вчерашней погоде, а бывают — о времени, о судьбе человеческой...

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Война — день за днем

Прошло 35 лет со дня великой Победы советского народа над фашистской Германией. Но бывшие военные фотокорреспонденты все продолжают отчитываться о своей фронтовой работе за те 1418 героических дней.

Перед вами — три новые книги о войне: Евгений Халдей — «От Мурманска до Берлина», Алексей Межуев — «На снимке — подвиг» и сборник очерков и воспоминаний коллектива авторов «Московская Пролетарская» (составители Владимир Минкевич и Юрий Плотников) *.

В изданиях воспроизведено более четырехсот фотографий. Много батальных кадров — общих планов, панорам. Но отличительная особенность подборок — показ войны через психологию советских людей.

Во всех трех книгах люди даны крупным планом. В их лицах — предельная собранность, суровый, справедливый гнев, готовность во что бы то ни стало выстоять в смертельном бою, защитить любимую Отчизну, разгромить ненавистного врага. Так создается документальный образ народа, чьими руками ковалась Победа в тылу и на фронте. Первая книга вышла с предисловием Константина Симонова. Военный писатель предпослал снимкам горькие, но мужественные строки:

Тот самый длинный день
в году
С его безоблачной погодой
Нам выдал общую беду
На всех, на все четыре года.
Она такой вдавила след
И стольких наземь
положила,
Что двадцать лет и тридцать
лет
Живым не верится, что
живы
А к мертвым — выправив
билет,
Все едет кто-нибудь
из близких,
И время добавляет в списки
Еще кого-то, кого нет...
И ставит,
ставит
обелиски.

* Евгений Халдей. От Мурманска до Берлина. Мурманское книжное издательство, 1979.
А. М. Межуев. На снимке — подвиг. М., Воениздат, 1979.
«Московская Пролетарская». Сборник очерков и воспоминаний. Сост. В. Минкевич и Ю. Плотников. М., «Московский рабочий», 1978.

Стихи и сказанные затем слова о журналистской работе Е. Хелдея справедливо можно отнести и к авторам двух других изданий. Ибо когда перелистываешь книги — «один вспоминает одно, другой — другое, но каждый из воевавших, так или иначе, вспоминает войну. А те, кто не воевал, кому, к счастью, по возрасту не досталась эта доля, — в таких теперь уже слава богу, громадное большинство, — перевертывая страницы стремительно, почти вплотную приближаются к никогда не виденной ими войне».

Объективно документально воскрешает время. Все три книги — фотопамять, в которой зафиксирован не только подвиг, но и каждодневный тяжкий труд на протяжении четырех долгих лет. Их изобразительный ряд сопроводительный текст к снимкам — своеобразный дневник тех лет. Сегодня он добавляет новые важные штрихи в общую летопись Великой Отечественной.

Восемь лет назад, когда Хелдей начинал работу над книгой, автор этих строк вместе с фотокорреспондентом побывал у Симонова. Помнится, в беседе с ним Константин Михайлович сказал:

— Фотолетопись минувшей войны, этого огромного события в биографии не только нашей страны, но и всего человечества, может быть создана только усилиями большого коллектива, соединением наиболее значительных снимков десятков фотокорреспондентов. Но я убежден, что наряду с такой летописью важны и персональные подборки, своего рода «фотодневники». Альперта, Шагина, Берштейна, Шайхета, Юдина, Зельмы и других. Мы обязаны помочь эти фотозаписи сделать достоянием многих.

И вот первые такие издания — перед нами. Вошедшие в них снимки далеко не все отличного технического качества. Они, как беглые окопные зарисовки, сделаны подчас тороплива рукой в трудных для съемки условиях, наспех обработаны в растворах, разведенных водой из придорожной канавы. Но они дороги нам и будут дороги нашим потомкам: потому что в них зрячим видно, как «фотопамять поняла войну, оценила ее героику, ее трагизм». Тут Константин Михайлович тысячу раз прав. Хелдей в своем дневнике зафиксировал войну от ее первого до последнего дня. Начат этот дневник 22 июня 1941 года, когда прохожие на московских улицах застыли у репродукторов, потрясенные вестью о вероломном нападении на нашу страну. А закончен — в мае 1945 года величественным образом воина-победителя с флагом на поверженном рейхстаге. Хелдей рассказал о многих героях. Запомнил и увековечил имена павших. В его кадрах отражено трудное время боев на Карельском фронте, на полуострове Рыбачьем, у берегов Мурманске и на Малой земле. Он снял вражеские знамена, брошенные к подножью Мавзолея В. И. Ленина, суд народов над главными фашистскими преступниками в Нюрнберге.

Разыскав ветеранов, снятых в радостные майские дни сорок пятого на улицах Белграда, Варшавы, Праги, запечатлел их, закатых мирным трудом. В конце семидесятых. Перед нами проходят встречи фронтовиков через десятилетия. Встречей ветеранов более чем через тридцать лет завершивается и фотоподборка из ста снимков А. Межуева. Эта книга о мужестве и стойкости воинов Балтийского и Черноморского флотов, о героях обороны Ленинграда, Новороссийска, Севастополя, Керчи. Его объектив также запечатлел уникальные моменты войны. Многие кадры публикуются впервые.

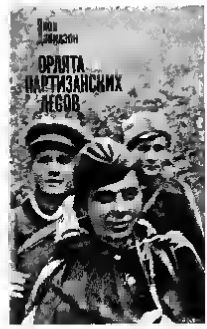
Книга «Московская Пролетарская» проиллюстрирована фотографиями В. Минкевича. Этот дневник — слово о боевых подвигах только одной дивизии. Однако он не выглядит менее значительным. Немеркнущей славой покрыли себя ираклетарцы». Фотокорреспондент прошел с ними от стен Москвы до Восточной Пруссии. В дивизии сражались рабочие московских фабрик и заводов. С фотографий смотрят лица солдат, освобождавших Наро-Фоминск и Верею, Медынь и Ржев, территорию многострадальной Белоруссии и республик Прибалтики. Под большинством снимков значатся фамилии изображенных на них воинов.

Хочется верить, что за фотодневниками Е. Хелдея, А. Межуева, В. Минкевича последуют собрания военных кадров и многих других фронтовых фотокорреспондентов.

А. ФОМИН

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Орлята партизанских лесов



Этой книги не оставляющей равнодушным книге* суждена долгая, счастливая жизнь. Она не залежится ни в стеллажах библиотек и частных книжных собраний. И в этом ее будет ничего удивительного: затронуты одна из волнующих и малоизученных страниц героического прошлого.

Патриотический порыв 12—15-летних мальчишек и девчонок в годы Великой Отечественной войны был результатом их сыновней любви к своему народу, желанием быть полезным родной стране.

В школах, где они учились, оставался на постой фашистский солдафон. Библиотечные книги шли на растопку костров и печей. Враг мародерствовал, насиловал, убивал, стирал с лица земли села и города, угонял молодежь на каторжные работы в Германию.

Можно ли удивляться тому, что в эти годы дети так быстро взрослели, что они не хотели уступать старшим в борьбе с фашизмом.

И вот, спустя почти сорок лет, происходит новое знакомство с теми, чье детство было опалено войной, кто счел себя «мобилизованным и призванным» в то грозное лихолетье. «Орлята партизанских лесов» — документальный рассказ о двенадцати юных мстителях, десяти мальчиках и двух девочках. Двое из двенадцати не вернулись с поля боя... Автор этого рассказа — бывший старший политрук, фотокорреспондент газеты «За Советскую Украину» Яков Давидзон. В разгар боев под Сталинградом он был отозван и направлен в штаб партизанского движения Украины. Предстояло ответственное задание — показать, как воюют бойцы в партизанских соединениях А. Ф. Федорова, С. А. Ковпака и Н. Н. Попудренко.

Трудно подсчитать, сколько километров фотопленки отснял неутомимый репортер. Снимал Давидзон везде: и на партизанском марше, и в засаде, и при минировании железнодорожного полотна, и на редком привале, и при налетах партизан на вражеские гарнизоны... Снимал всех, в том числе и героев-подростков.

Володя Квазнячев. Шуточное ли дело — десять эшелонов с живой силой и техникой пустил под откос этот пятнадцатилетний минер. Родине отметила его подвиг высшей наградой — орденом Ленина. Или Вова Васюк. В одной из контратак он заберкал на свежую насыпь и стал поливать свинцом в панике разбегавшихся фашистов. Нина Созина захватила в бою знамя фашистской воинской части. Миша Давидович Рачевский, он подорвал себя и окружавших его врагов гранатой.

«Орлята партизанских лесов» — итог долгого и кропотливого поиска. Фотокорреспондент поставил перед собой нелегкую задачу: разыскать после войны героев своих снимков, рассказать об их вкладе в победу. И это ему удалось.

В фотоархиве Якова Давидзона, по его собственному признанию, хранится еще немало не расшифрованных снимков юных защитников Родины. Хочется надеяться, что с помощью пытливых следопытов, сегодняшних школьников, ему удастся заставить «заговорить» фотографии военных лет. И читатели получат еще не одну документальную книгу о героизме и мужестве детей в годы Великой Отечественной войны.

В. КАРАВАЕВ,
писатель,
бывший сын полка

* Яков Давидзон. Орлята партизанских лесов. Киев, «Веселка», 1979.

Михаил Леонтьев **И соревнование, и творчество**

Уже более пятнадцати лет проводятся межклубные фотовыставки (они же и конкурсы). Их появление было вполне закономерным. Так же как отдельный фотолюбитель не может и не хочет долгое время пребывать в затворничестве, так и коллективы тянутся к групповому общению. Они нуждаются в обмене информацией, снимками. Ими движет вполне объяснимое желание посоревноваться. Фотоклубы — организации коммуникабельные.

Быть первым!

Ранее межклубные конкурсы по духу своему походили на спартакиады. Фотоклубы боролись за командное первенство. Победить считалось престижным, чемпионство грело самолюбие.

В 60-х годах монополия была за межклубным конкурсом «Наша современность» — детищем ленинградского фотоклуба Выборгского Дворца культуры (ВДК). Этот конкурс был единственным. Победить в Ленинграде означало надеть алую майку чемпиона страны. Не лестно ли? Конкурс пользовался авторитетом. Достаточно сказать, что членами жюри в разное время состояли такие маститые фотографы, как Д. Бальтерманц, М. Редькин, Г. Копосов, И. Наровлянский.

Кстати, «Нашу современность» официально именовали всесоюзным конкурсом. В становлении фотолюбительства он сыграл роль, которую трудно переоценить. Главный его положительный итог состоял в том, что стремление участвовать в конкурсе побуждало любителей создавать новые и новые фотоклубы. Фактически в 60-е годы «Наша современность» являла собой центр фотоклубного движения.

Минусы количества

Очень скоро заметно пополнилось количество межклубных выставок, их проводили в Севастополе, Улан-Удэ, Рязани, Одессе и других городах. Какое-то время «Наша современность» все же доминировала, но когда внимание клубов стало распыляться на несколько конкурсов, то ленинградский стал мало-помалу утрачивать авторитет первого среди равных. Уже не всесоюзный, а межклубный...

К чему привел рост количества межклубных смотров?

К некоторой утрате того спортивного азарта, который некогда владел авторами-клубами. Была одна алая майка, теперь их стало восемь-десять. И все алые. Одно дело — называться абсолютным чемпионом, другое — толпиться на верхней ступеньке пьедестала почета вместе с прочими.

...Это не парадокс: чем больше межклубных конкурсов, тем больше встречается на них одних и тех же снимков. Многие обошли по кругу чуть ли не все межклубные выставки. Сегодня с большой долей вероятности можно предсказать, какие именно авторы, с какими работами будут участвовать в том или ином межклубном соревновании.

С одной стороны, это факт негативного свойства. Эрудированный зритель может и не получить полного удовлетворения от просмотра известных ему работ.

С другой стороны... Об этом ниже.

Заботясь о зрителе

Легко понять фотоклубы. Не откликнуться на приглашение как-то неудобно, «неинтеллигентно», да и непрактично — в следующий раз не пригласят. Приходится направлять в разные города одни и те же снимки, не дожидаясь, пока появятся новые выставочные кадры, которые, как известно, рождаются не ежедневно и даже не ежемесячно, и не с инкубаторной легкостью.

Но подумаем о тех, кто живет вдали от фотографических столиц, и тогда поймем и оценим большое просветительское значение межклубных экспозиций (в том, естественно, случае, когда они выставлены для широкой аудитории). Сегодня клубы все охотнее берут на себя просветительские функции. Для этих целей они «выбивают» лучшие залы, рекламируют и афишируют выставки, информируют прессу, радио и телевидение.

Немаловажно и то обстоятельство, что зрителям показывают «живые» фотографии, оригиналы, а не копии. В том, что фотография может существовать в бесчисленном множестве оригиналов — великое преимущество светописи, тем не менее нередко трактуемое как ее порок. А между тем оригинал дает редкую возможность «очного» знакомства с автором, его творением, его лабораторными приемами, о которых копия может сказать очень немного.

Как видим, рост количества межклубных конкурсов имеет не только минусы и сопровождается не только издержками.

Сервис!

Соревнование — колесо прогресса.

Межклубных выставок стало больше и больше теперь, нежели прежде, уделяется внимание сервису, то есть служба быта выставок. Клубы теперь соревнуются и в этом секторе фотографической деятельности, а не только в секторе чисто творческом. Это объяснимо: клуб, не выполняющий принятых на себя обязательств гостеприимного хозяина, рискует потерять право на межклубную деятельность. Молва с лазерной скоростью разнесет вести о несвоевременном возврате работ и высылке дипломов, об отсутствии должной информации и пр. И тогда — считай убытки и морального, и (так тоже бывает) финансового плана.

Сервис на последних межклубных выставках был можно сказать, на уровне желаемых стандартов. Их устроители использовали опыт лучших зарубежных выставок. Чего греха таить — всесоюзные выставки таким сервисом похвастать не могут. Если издаются каталоги, то, как правило, после закрытия экспозиции. Афиши малооригинальные, неброские. Дипломы высылаются с опозданием. Это предмет отдельного разговора. Но вот проводит межклубную выставку «Образ жизни, рожденный Октябрем» херсонский фотоклуб. Там все продумано до мелочей. Заблаговременно разосланы по клубам бланки — приглашения с подробным описанием условий участия. Авторы извещены о получении работ, об оценках жюри. Ничего удивительного, что херсонцам адресовали более 700 работ 239 авторов из 55 городов страны.

Есть чему поучиться у херсонцев, у минчан, у гродненцев и у многих других клубов, которые многолетней практикой доказали несколько простых истин: сервис не роскошь, но необходимость, уважайте автора, и он ответит взаимностью; сервис — проблема не столько финансовая, сколько творческая и, наконец, проблема культуры человеческого общения.

Свидетельство очевидца

Говорит председатель фотоклуба «Ковров» (Владимирская обл.) Валерий Егоров: «Мы участвуем в межклубных выставках главным образом для того, чтобы заимствовать опыт других любительских коллективов и сослужить хорошую службу коллегам, пожелавшим взять что-то от нас.

На межклубные выставки нужно в обязательном порядке приглашать представителей фотоклубов-участников. Они, в свою очередь, должны пересиять экспозицию и по возвращении показать репродукции в своем клубе, обсудить снимки. Только в таком случае межклубная выставка принесет ощутимую пользу всем участникам. Крайне необходимы и семинары на базе выставок, заранее подготовленные, с продуманной программой. К сожалению, они порой превращаются в совершенно нерегламентированную «говорильню», КПД которой равен нулю.

Сейчас получили распространение так называемые круговые обмены клубными коллекциями. Их результативность нельзя отрицать, но обмены имеют и изъяны: коллекции находятся в клубе всего два-три дня, что крайне недостаточно для их серьезного анализа. А самое главное — общественная отдача от круговых обменов ниже, чем от межклубной выставки, которую можно показывать в течение долгого времени широкому зрителю, интересующемуся фотоискусством».

ОКОНЧАНИЕ СМ. НА СТР. 41

Джемма Фирсава Самобытность

Кинорежиссер

ЛЮБА УРИЦКАЯ

Сначала я увидела работы Любы Урицкой в журнале «Советский экран» — несколько фотографий будущей героини фильма «Рабы любви», звезды немого кино Ольги Вознесенской, которую сыграла Елена Соловей. Актрису я хорошо помнила по студенческим экранным работам во ВГИКе: ее много и охотно снимали. Очаровательное юное лицо, полное жизни, счастья, лукавства — такой она запомнилась в институте. И вдруг — трагические портреты, словно вырванные из тех далеких двадцатых годов, только более насыщенные, более напряженные.

Потом сменится режиссер-постановщик и фильм начнет Рустамом Хамдамовым, завершит Никита Михалков. Но трагический и вместе с тем призрачно-нежный, рассеянно очаровательный облик актрисы, увиденный Любой Урицкой, останется неизменным. Более того, эти портреты станут как бы камертоном к раскрытию судьбы героини фильма — не случайно в нем трижды обыгрывается один из снимков, сделанных Урицкой. Он появляется в качестве заставки в начале фильма, потом — фотографии на афише и наконец — в одном из эпизодов, где восторженная толпа поклонников разглядывает портретами киноактрисы.

Может быть, я преувеличиваю, но мне кажется, что даже стилистика в какой-то мере «настроена» к этим портретам, которые появились задолго до того, как был снят первый кадр ленты.

Люба Урицкая и ее фотографические работы вошли в мир кино так органично, словно были с ним связаны всегда. Появившись в журнале «Советский экран», они сразу обратили на себя внимание. И не потому, что нет среди фотожурналистов, снимающих для кино, отличных фотомастеров — они есть, и Гнисюк, и Плотников, и другие, но потому, что работы Урицкой не похожи на их снимки и на снимки других фотографов кино. Я хорошо помню первое впечатление — яркое и противоречивое. Было такое ощущение, что из разворота, скомпонованного из работ Урицкой, уместилось что-то более значительное и насыщенное, чем обычно вмещают две журнальные страницы. Думаю, что мое ощущение не было преувеличением. Тогда же Лариса Шепитько — художник предельно и бескомпромиссно требовательный к себе и другим — написала в тексте, предпосланном журнальному вернисажу Любы: «Это тот редкий случай, когда затруднившись сказать, что это — фотография или живопись, в таких совершенных сочетаниях запечатлены на фотобумаге предметы и люди...».

Впрочем, предметы Любе снимать редко, крайне редко. Предметы привлекают ее только тогда, когда скрыта в символике натюрморта находит вещное, осязаемое пластическое воплощение, когда простые и привычные вещи мудры и неоднозначны, словно одушевлены и одухотворены.

Главное в работе Урицкой — человек. Люба видит людей прекрасными. Но это не та салонная красота, которая делает портрет намеренно-украшенной копией оригинала, откуда вытравлено все живое — характерное, противоречивое, колючее, неоднозначное. В портретах Урицкой это красота человека в момент наивысшего раскрытия его «я», его подчас глубоко, невероятно глубоко скрытого духа — всего того, что открывается редко и всегда неожиданно. Чаще — в момент, когда человек способен остановиться в том повседневном беге, который составляет его будни, его тревоги и заботы, дела и боренья. Именно эти мгновения раскрытия, «моменты истины», когда человек таков, каким он бывает наедине со своими сокровенными думами, когда на короткий миг словно приоткрывается завеса к во всей своей многосложности является миру его единичность и неповторимость, его сущность — именно эти мгновения подвластны камере Любы Урицкой. И это не случайные удачи, которые достигаются в результате проб и ошибок, — это целенаправленный поиск, долгая и трудная работа, когда главное — не удача внешнего рисунка, где составные элементы — свет, ракурс, композиция, но внутренняя состояние человека, его готовность к раскрытию, к откровению перед глазом фотокамеры. А форму диктует это главное — внутренняя неполненность модели. И неверное поэтому такие «говорящие» глаза на портретах Урицкой. Поэтому позы людей на ее портретах просты и лаконичны, в самой композиции, как правило, фронтальны. Предельный лаконизм свойствен ей во всем — любовой «заливающий» свет, обобщенный фон скупость деталей.

Урицкая снимает для журналов «Советский экран» и «Искусство кино», «Советский фильм» и «Культура и жизнь». Снимает мало, у нее не бывает богатого выбора «контролек» — всего два-три снимка в почти всегда — точных и значительных. Таков светлый, словно светящийся изнутри портрет Ларисы Шепитько. Таковы трагические фотографии героини «Рабы любви» и собранные, словно спружиненные портреты режиссера Элема Климова, и значительный в своем мудром спокойствии портрет художника Смирнова-Русецкого.

Большой насыщенностью отличаются автопортреты Урицкой, которые могут быть немерилом к восприятию как всего ее творчества в целом, так и к ее умению в особенностях. Глаза, глядящие прямо в объектив из глубин ее души и глубины вашей словно живая нить, связующая момент съемки и момент восприятия художника с моделью и модели со зрителем, «вчера» с «сегодня» и «сегодня» с «завтра».

Рождение этих ощущений — не зыбкая удача интуиции, но закономерный результат профессионализма. Чувство формы и безупречный вкус делают поиск Урицкой точным и в постановке задач, и в выборе средств их решения.

Думаю, что это только начало — рождение творческой судьбы серьезного и самобытного художника.

ФОТО ЛЮБЫ УРИЦКОЙ

ИЗ ЦИКЛА «ПОРТРЕТЫ»

Одноразовые проявители

Не утихают споры вокруг, казалось бы, самого известного — проявителей для черно-белых негативных пленок. Многие фотографические журналы вновь и вновь уделяют значительное место публикациям о свойствах известных и модифицированных рецептов. Объяснению этому многих желание усовершенствовать технологию обработки, максимально реализовать возможности негативного материала и, наконец, приспособить качество негатива под постоянно меняющиеся концепции творческого порядка. Даже с чисто технической стороны может быть множество параметров оптимизации: время обработки, выход светочувствительности, гранулярность, реализуемая широта, резкость, градационная контурность, технологическая простота обработки, стабильность результатов и т. д. Причем в большинстве случаев желательно сохранить их приемлемом уровне и остальные, зачастую трудносовместимые параметры, учесть некоторые нюансы. К примеру, максимальная резкость не всегда соответствует минимальной гранулярности (зернистости), а последняя не однозначна наилучшей контурности.

Поиски компромисса усложняются различием свойств конечного проекционного материала — фотобумаги. Одно и то же изображение на нормальной бумаге может казаться тонкозернистым, но недостаточно контрастным, на контрастной бумаге то же изображение будет выглядеть ярким, но зернистым; возможно, что детали второго плана станут насыщеннее, будут мешать своей активностью и пестротой. Немаловажно здесь и влияние контрастных качеств фотографической системы — камеры с объективом, типа осветительной системы увеличителя, допустимой степени диафрагмирования и частотно-контрастных характеристик объектива.

Наиболее контрастная система увеличителя — конденсорная, с «точечным» источником света — не покажет своих лучших качеств с нерезким, запыленным объективом или поцарапанными прижимными стеклами. В то время как конденсорная система с матированной перекальной лампой, резким, диафрагмированным объективом и согласованными плоскостями резкости объектива и кадрирующей рамки дает почти идеальное распределение резкости на отпечатке.

Окончательный выбор всей этой многозвенной системы должен быть не только результатом технической оптимизации, но и учитывать соображения общего творческого плана, так как представления о приемлемом уровне контраста, допустимой зернистости, степени и глубины резкости неодинаковы у различных наблюдателей. Колебания таких допущений неизбежны при различном масштабе отпечатков, разных условиях их рассматривания, они зависят также от эмоциональной окраски самого сюжета. Завуалированность, зернистость, пониженную резкость отпечатков может вызвать не только высокий уровень светорассеяния в объективе и камере, но также и неоправданная выраженность негатива или недостаточная контрастность системы увеличителя. Однако все это может сыграть и положительную роль в случае, когда контраст стеснается изолишним (полутоновое репродуцирование или съемка при контрастном электрическом освещении). Таким образом, выбор рецепта и режима обработки взаимосвязан со всей системой применяемой фототехники и имеющихся фотоматериалов. Вряд ли стоит осваивать технологию выровненного «тонкого» негатива и радоваться одинаковым по плотности кадрам на всей пленке, если вы не имеете в запасе контрастной фотобумаги, а неравномерность освещения вынуждает устанавливать в увеличителе плотное матовое стекло. Ниже мы приводим описание рецептов инженера С. Продольного. Наша публикация, надеемся, позволит достигнуть большей стабильности и лучшего качества при работе с черно-белой негативной пленкой и облегчит печать снимков.

С. П. — Проявители с малой концентрацией проявляющих веществ или как их иначе называют, «разбавленные», одноразовые проявители завоевывают все большие симпатии как профессионалов, так и любителей.

При этом часто за основу берутся обычные проявители, разбавленные водой в определенном соотношении. При небольших разбавлениях (до четырех раз) выравнивающее действие на фотослое действительно заметно. Однако по-настоящему значительное повышение светочувствительности без увеличения контраста негатива возможно лишь при использовании проявителей специального состава. Главное их отличие от обычных проявителей — небольшое содержание сульфита натрия и значительное количество щелочи. Это приводит к тому, что даже при больших разбавлениях (1 : 20 и более) на процессе проявления не сказывается тормозящее действие сульфита натрия. Испытаны на различных фотоматериалах проявители, в которых в качестве проявляющих веществ применены глицин и фенидон, а в качестве щелочей — сода или кодалк. Сочетание глицина с фенидоном дает на негативе более мягкие градации, нежели сочетание с фенидоном и гидрохиноном. Глицин проявляет настолько «чисто», что нет необходимости вводить в состав проявителей противоаувалирующее вещество, а это позволяет получать на негативе отличную проработку деталей в тенях (прозрачные участки негатива). Поскольку рабочие растворы предполагают одноразовое применение, следует приготовить концентрированный запасной раствор, разлить его по небольшим флаконам с плотными пробками. В таких условиях он хорошо сохраняется 2—3 месяца. При длительном хранении в концентрированных растворах может выпасть легкий кристаллический осадок, который практически не влияет на качество работы проявителя.

1. Фенидон-глициновый проявитель с кодалком (ФГК).

Вода кипяченая (30°С)	650 мл
Сульфит натрия безводный	15 г
Кодалк	100 г
Глицин	5 г
Фенидон	0,5 г
Воде	до 1 л

2. Фенидон-глициновый проявитель с содой (ФГС) имеет идентичный состав, но кодалк в нем заменен содой кальцинированной — 45 г.

Все вещества растворяют в указанной последовательности. Фенидон лучше растворять отдельно в небольшом количестве воды (25—30 мл), подогревая и постоянно перемешивая. Легко растворяется фенидон в спирте и ацетоне. Раствор с фенидоном добавляют в общий раствор проявителя. После приготовления для ФГС требуется 12-часовое отстаивание (растворы фильтруют).

Активность проявителя с содой в полтора раза выше, чем проявителя с кодалком, который дает несколько лучшее разрешение и большую контурную резкость негативного изображения. Кодалк довольно легко приготовить самому в любой чистой посуде, кроме алюминиевой, смешивая едкий натр и буру в соотношении 1 : 5. Смесь сплавляют на слабом огне при постоянном перемешивании. Полученный расплав должен быть однородным. После охлаждения его разбавляют небольшим количеством воды и аликвотируют в растворы. Оба проявителя при использовании номинальной светочувствительности дают хорошо выраженные негативы. Степень контраста регулируется как разбавлением, так и временем проявления. Используемая светочувствительность фотопленок с этими проявителями может быть повышена. Максимальная ее реализация зависит от уровня освещенности и при его понижении уменьшается, заметным становится отклонение от известного закона взаимозаместимости. Экспериментальная проверка показывает, что максимальное увеличение светочувствительности возможно при выдержках не короче 1/500 с.

Рекомендуемые степени разбавления и режимы обработки рассчитаны на одноразовое применение, что объясняет стабильность работы проявителя. Степень разбавления ФГК — 1 : 10, ФГС — 1 : 15.

Температура проявления 20—22°С.

Время проявления — до номинальной чувствитель-

ности, для «Фото-65» — 15 мин, для «Фото-250» — 20 мин, для «Фото-250» — как 1000 ед. ГОСТа — 60 мин.

Ред.: Болгарский фотограф Антон Ганев также предлагает использовать разбавленные одноразовые проявители, обосновывая это экономичностью и удобством в работе. Помимо всего для ускорения процессов проявления он увеличивает температуру рабочего раствора до 25°С.

Два проявителя А. Ганева мы приводим в концентрированном виде, для работы их разбавляют в 10 частях воды.

1. Метол . . . . . 8 г
Сульфит натрия безводный . . . . . 12 г
Карбонат натрия . . . 15 г
Бикарбонат натрия . . 5 г
Вода . . . . . до 1 л
Технология обработки при 25°С — 10 мин.

2. Сульфит натрия безводный . . . . . 12 г
Фенидон . . . . . 1 г
Гидрохинон . . . . . 7 г
Карбонат натрия . . 15 г
Бикарбонат натрия . . 5 г
Вода . . . . . до 1 л
Технология обработки при 25°С — 7 мин.

Удобен в работе простой по составу рецепта концентрированный проявитель (Sp).

Метол . . . . . 5 г
Сульфит натрия безводный ЧДА . . . . . 50 г
Гидрохинон . . . . . 5 г
Бура . . . . . 20 г
Фенидон . . . . . 0,5 г
Вода . . . . . до 1 л
Технология обработки: разбавление 1:10, 22°С — 20 мин.

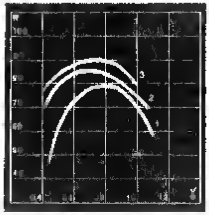
Сохраняемость в герметичном сосуде до двух месяцев.

Нами проведены сравнительные испытания для разбавленного вдвое стандартного проявителя № 2, проявителя с бурой (Sp) и проявителя с кодалком (ФГК) с целью выявления возможности повышать светочувствительность пленки при сохранении приемлемого для печати контраста, относительной разрешающей способности в зависимости от температуры проявки (T°) и величины плотности почернения (γ).

Таблица и график составлены для четырех кадров ступенчатого экспонометрического ряда, признанных наиболее удобными для печати. Величины плотности почернения приведены для четырех зон: свободной от изображения, теней изображения, контрольной миры, максимальных светов. Значение разрешающей способности R приведено в относительных единицах для зоны $\gamma_н$, тем самым прослежено изменение разрешающей способности в зависимости от плотности почернения этого участка.

Обозначения:
$\gamma_в$ — уровень вуали,
$\gamma_т$ — плотность в тенях,
$\gamma_н$ — плотность в зоне миры,
$\gamma_с$ — плотность в зоне максимальных светов.

В верхней графе даны условное обозначение проявителя, концентрация рабочего раствора, температура и время проявления.



СТ № 2, 1/2, 20°С, 20 мин
$\gamma_в$ = 0,35

R	55	75	80	70
$\gamma_т$	0,35	0,38	0,4	0,48
$\gamma_н$	0,49	0,61	0,81	1,03
$\gamma_с$	0,91	1,13	1,38	1,61

Sp 1/10; 22°С, 22 мин
$\gamma_в$ = 0,33

R	75	85	85	75
$\gamma_т$	0,32	0,33	0,37	0,52
$\gamma_н$	0,45	0,56	0,7	1,05
$\gamma_с$	0,68	0,82	1,1	1,52

Sp 1/10, 24°С, 22 мин
$\gamma_в$ = 0,46

R	80	85	85	80
$\gamma_т$	0,47	0,47	0,48	0,53
$\gamma_н$	0,59	0,77	0,95	1,1
$\gamma_с$	0,97	1,09	1,4	1,7

ФГК 1/10, 22°С, 20 мин
$\gamma_в$ = 0,38

R	85	90	90	80
$\gamma_т$	0,38	0,4	0,44	0,54
$\gamma_н$	0,49	0,66	0,79	0,89
$\gamma_с$	0,88	0,95	1,2	1,45

ФГК 1/10, 24°С; 22 мин
$\gamma_в$ = 0,46

R	85	85	90	85
$\gamma_т$	0,48	0,49	0,54	0,62
$\gamma_н$	0,58	0,78	0,96	1,19
$\gamma_с$	1,06	1,24	1,49	1,79

Первый результат действия разбавленных проявителей на пленке со ступенчатой экспозицией легко заметен — кадры с различной экспозицией уравниваются по плотности. Так, проявление в разбавленном стандартном проявителе дает три кадра из экспонометрического ряда вполне удовлетворительных для печати, иными словами, допустима ошибка на один индекс экспозиции (±1 eV) в ту или иную сторону от относительно правильной. Проявитель ФГК характеризуется большим выравнивающим действием — пять кадров ступенчатого экспонометрического ряда вполне пригодны для печати и могут быть идентично воспроизведены на отпечатке. Таким образом, допустимая ошибка в экспозиции при работе этим проявителем составляет почти ±2 eV. На всех четырех кадрах сохраняется высокое разрешение.

Относительная разрешающая (в данном случае детализирующая) способность R, получаемая от обработки разбавленным стандартным проявителем (кривая 1), Sp (кривая 2), ФГК (кривая 3) приведены на графике. Видно, что при обработке проявителем ФГК R примерно на 10% лучше, нежели R стандартного проявителя № 2 (разбавленного). Помимо того, в нем лучше сохраняется детализация на недодержанных и передержанных кадрах — больше разольвометрическая широта.

Реализации более высокой светочувствительности можно добиться либо увеличением времени проявления, что не всегда удобно (60 мин), либо увеличением температуры рабочего раствора. Надо иметь в виду, что ни один из этих путей не дает заметного приращения реальной светочувствительности. Увеличение плотности негатива после достижения обозначенной чувствительности происходит в основном за счет подъема уровня вуали, но не выявления деталей в тенях. Печатная плотность становится приемлемой, что многими авторами объясняется как повышение светочувствительности.

Для выравненных негативов характерна повышенная вуаль $\gamma_н$ = 0,3—0,4 и пониженная плотность в светах $\gamma_с$ = 1,3—1,7. Наилучшую детализацию дают плотности почернения на 0,2—0,5 превышающие уровень вуали. Интенсификация процесса с повышением температуры до 24°С почти не изменяет детализирующую способность пленки, однако структура несколько теряет регулярность, зернистость становится более заметной. Контраст возрастает даже на правильно экспонированных кадрах (для 22°С $\Delta\gamma = \gamma_н - \gamma_в$ = от 0,25 до 0,4, для 24°С $\Delta\gamma$ = от 0,3 до 0,5 для сильных светов эта разница еще более заметна). Последнее осложняет печать снимков, структура изображения кажется «рыхлой». Одно из самых важных свойств подобных медленно работающих проявителей — способность к выявлению контуров раздела деталей разной плотности. Проявитель ФГК по этому параметру превосходит представленные аналоги, несмотря на высокую степень общего выравнивания.

Аппаратная логика в фотокамерах

Каковы тенденции развития современного фотоаппаратостроения?

Вопрос, пожалуй, самый частый в любой беседе о фототехнике. Наиболее четко они прослеживаются на примере двух моделей 35-мм камер: «Кенон Г-1» и «Кенон А-1» японского производства. Первая камера, решенная в основе своей на механических принципах, для выполнения современных требований оснащалась дополнительными приспособлениями и обросла ими настолько, что перестала даже внешне походить на аппарат для оперативной съемки. Стало очевидным, что дальнейшее усовершенствование при таком множестве задач возможно лишь с применением соответствующих малогабаритных электронно-вычислительных узлов. Конкретную реализацию таких решений можно проследить на примере камеры «Кенон А-1», которую представляют инженеры Олег Сорбинов и Павел Бовров.

О. С.: — «Кенон А-1» — однообъективная зеркальная камера на формат кадра 24×36 мм (фото 1). Присоединение объективов — байонет с наружным поворотным кольцом на объективе (начиная с 1979 года — с поворотом объектива без изменения байонета камеры). Электронное управление на всех режимах работы. Питание — одна батарея 6 В. Затвор с матерчатыми шторками, движение — горизонтальное. Диапазон скоростей от 1/1000 до 30 с и «В». Синхронизация — до 1/60 с. Минимальный уровень вибраций и шума. Видоискатель — несъемный. Набор съемных фокусировочных стекол.

Экспонометрическая система — TTL. Зона замера — частично интегральная с неявно выраженным центром. Включение системы — предварительным поджатием кнопки спуска. Диапазон измерения — 20 eV. Шкала чувствительности от 6 до 12000 ASA. Экспокорректор ±2 eV (фото 2). Экспопамять — при нажатии нижней кнопки у основания объектива. Окулярная шторка для защиты системы автоэкспозиции от светопомех (фото 3).

Четыре режима автоматической отработки экспози-

ции и соответствующей индикации (фото 4):
— автоматический выбор диафрагмы при установленной (предпочитаемой) скорости (Tv) — I,
— выбор скорости при установленной диафрагме (Av) — II,
— программный (P) — одновременное изменение скорости и диафрагмы по линейному закону до полного открытия диафрагмы с продолжением регулирования только по скорости — III;
— при использовании «командных» вспышек «Спидлайт-155А» и «199А» диафрагма и синхронизированная скорость (сигнал «F» на дисплее) устанавливаются на зависимости от положении задатчиков камер, которые готовы выполнить свою экспонометрическую задачу в случае отсутствия готовности импульсного источника освещения (центральный синхроконтакт имеет две дополнительные клеммы) — IV.
Пятый режим — возможность применения неавтоматизированных объективов и приспособлений.
Шестой режим — ручной — установка основных параметров по желанию оператора — V.
В положении «Av» появляется диск диафрагм, «Tv» — диск скоростей, установленный на одной оси и фиксируемый одним шевроном (рядом с гравировкой «A-1»).
Цифровой вычислительный узел (ЦВ) состоящий из четырех интегральных схем — основа компьютерной системы камеры. Аналоговый сигнал двух фотоэлементов преобразуется в цифровую форму при помощи восьмиразрядного аналого-цифрового преобразователя (АЦП). Программируемая логическая матрица центрального процессора (ЦП) реализует «аппаратную» логику. Поступающая в ЦП информация от управляющих элементов (шкалы чувствительности пленки, рычага переключения программ, головки экспозиции и диафрагм, лампы-вспышки и мотора) дешифруется и формируется в команды, одна из которых поступает в индикатор видоискателя, показывающий скорость затвора, величину диафрагмы, готовность вспышки, предупреждает о нерациональных значениях экспозиции и диафрагмы, а также о неправильной работе аппарата.
Интегральная схема применена и для синхронизации входных и выходных сигналов камеры в блоке привода и управления электродвигателем.
Мультиэкспонирование возможно только при работе курком взвода, расцепитель — рычажок под курком (фото 5).
Автоспуск на 2 и 10 с задержки, индикация — мигающая лампочка. Фильмозарядка обычного типа.
Автоматический счетчик кадров прямого и обратного хода пленки.
Двухскоростной (3,5 и 5 кадр/с) моторный привод конструктивно разделен на два блока: моторно-редукторный и питания, выпускаемый в двух вариантах — для батарей к аккумуляторов.
Применим для модели «A-1» и малогабаритный мотор от моделей «AE-1», «AV-1» и «AT-1».
Специальная задняя крышка с системой для проставления дат на пленку может быть установлена на место обычной.
Линейка объективов с фокусным расстоянием от 7,5 до 1200 мм, включая зумм-объективы: 3,5/24—35, 3,5/28—50, 3,5/35—70, 4/70—150, 4/80—200 мм; макрообъективы; шифт-объектив TS 2,8/35 мм и сверхсветосильные 1,4/24, 1,2/55, 1,2/80, 2,8/300, 4,5/600, 5,6/800 мм.
Выпускается собственный комплект приспособлений для репродуцирования, макросъемки и дистанционного управления.

П. Б. — В последние годы появились фотокамеры, по уровню оснащенности значительно превосходящие известные аналоги прошлого. Возможность автоматической обработки экспонометрических параметров, богатейший арсенал принадлежностей и ряд новых эргономических решений существенно увеличивают оперативность аппаратуры и, в конечном счете, открывают перед фотографом качественно иные возможности для творчества. Особое место среди этих камер занимает «Канон A-1» — самая сложная, энергетически насыщенная и универсальная камера сегодняшнего дня. Какие же свойства создают «Канону A-1» славу «камеры номер один»?

В первую очередь, это — пятипрограммная экспонометрическая система перекрестной автоматики.

Что дает реально такая система? Предположим, вы снимаете цветок в лесу.

Условия освещенности меняются из-за движения затеняющих его листьев. Предварительная экспонометрия здесь не даст верного результата, так как к моменту нажатия на спусковую кнопку он «устареет». Желая нейтрализовать фон, вы полностью открываете диафрагму, благодаря чему «посторонние» планы уходят в нерезкость. В этом случае незаменимым будет автомат выдержки, который мгновенно отреагирует на изменения освещенности, подбирая нужную выдержку к величине относительного отверстия.
В тех случаях, когда для достижения нужного изобразительного эффекта приходится предварительно устанавливать выдержку (например, получить смазанное или, напротив, застывшее изображение), может возникнуть потребность в автомата диафрагмы, который сам подберет к установленной выдержке оптимальное относительное отверстие.
В некоторых ситуациях важен он оказывается на изобразительная сторона, а лишь фиксация события, тогда целесообразно использовать программный автомат, подбирающий пару «выдержка—диафрагма».
Бывает, что усредняемый автоматом результат не способен дать необходимый художественный эффект, например получения фотокартины в светлой или в темной тональности. Четырехкратную поправку и ту и другую строфу позволяет ввести экспонометрический корректор.
В тех случаях, когда композиционная структура сюжета по своему световому балансу должна отличаться от усредненной, может быть полезно включение экспонометрической памяти. Навела камеру на объект таким образом, чтобы автомат ориентировался по условиям освещенности главного фрагмента, нажав кнопку «память», кадрируют сюжет так, что бо́льшую часть кадра будет занимать светлое небо или, наоборот, темная земля. При съемке сюжетов, экспонометрия которых не может быть доверена автомату, можно работать в ручном режиме, а контролировать себя по показаниям дисплея — табло, видимого через окуляр видоискателя одновременно с картиной изображения.
Светодиоды, из которых складываются знаки информации, плавно меняют интенсивность свечения в зависимости от освещенности в кадре, благодаря чему информация об экспонометрических параметрах и картина изображения всегда сбалансированы между собой по яркости и не производят на глаз взаимоослепляющего действия.
Важнейшим достижением можно считать и автоматизацию обременительного

фото 1

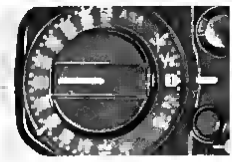


фото 2

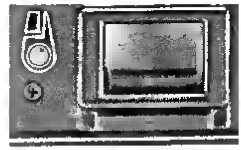


фото 3

фото 4

фото 5

процессе работы со вспышкой.
Однако, не умаляя эти возможности следует заметить, что отсутствие «точечного» замера в системе TTL во многом снижает достоинства модели.
Регистратор позволяет впечатывать не шестнадцать разнообразную звуковую информацию. Специальный кабель связи при этом включается в синхроконтакт камеры.
Моторная приставка (фото 1) хотя и увеличивает размер и массу камеры, но создает дополнительные эксплуатационные удобства — улучшает комфортность держания аппарата как в горизонтальном, так и в вертикальном положении. Правая рука может быть перенесена на гриф энергокассеты, а управление осуществляется через вторую спусковую кнопку.
Все это делает «Кенон А-1» не только высокооперативной камерой, но и одновременно повышает требования к уровню квалификации фотографа. В комплекте с моторной приставкой аппарат насчитывает почти пятьдесят функциональных деталей. Некоторые из них — пружина отсоединения задней стенки, замки энергоотсеков, рычажок шторок окуляра, кнопка контроля питания и т. п. — используются эпизодически, однако количество оперативных органов управления тоже велико. И хотя большинство из них расположено таким образом, что допускают работу без отрыва от окуляра, съемка «Кеноном А-1» требует определенных навыков. Непосредственно в процессе съемки участвуют около 20 органов управления.
Таким образом, начинающему любителю такая камера вряд ли позволит добиться большего, нежели простой автомат, так как работе с ней требует помимо навыков еще и четкого понимания задач фотографической съемки.
Следует сказать, что увеличение эксплуатационных возможностей фотокамеры не всегда находится в прямой зависимости от числа обогащающих ее приспособлений. Так, регистратор даты не только требует анимания к переключениям кода и регулировка яркостей шифра, но и уменьшает комфортность работы в связи с увеличенными габаритами прижимаемой к лицу задней части камеры.
В процессе съемки необходимо следить за тем, чтобы кабель связи случайно не вырвался из синхроконтакта.
Управления режимами работы распределено в «Кеноне А-1» на нескольких органах. Так переход из автоматического режима в полуавтоматический осуществляется кнопкой на оправе объектива, включение программного автомата — регулятором выдержки, а переключение режимов «автомат выдержки — автомат диафрагмы» — специальным отдельным органом, что представляется не вполне логичным и не очень удобным. Регулировка диафрагмы в режиме «автомат выдержки» ведется не кольцом на объективе, а значительно менее оперативным регулятором на корпусе камеры, позволяющим за один перехват перестроиться не более чем на одну ступень. Кажется неудачным и совмещение в одном органе регуляторов выдержки и диафрагмы, функции которого меняются в зависимости от положения переключателя автоматических режимов («автомат выдержки — автомат диафрагмы»). Поэтому при переходе из одного режима в другой исключается возможность предварительного подбора параметров и этот подбор приходится делать каждый раз после переключения режима автоматики заново.
Недостаточно оперативным оказался и корректор экспозиции. Его регулировка невозможна «без отрыва от окуляра» в процессе съемки. Между тем в ряде случаев, например при съемке театрализованных зрелищ со сложной световой партитурой, от фотографа требуется мгновенное введение поправки.
В целом же «Кенон А-1» оставляет впечатление аппарата для выполнения самой серьезной профессиональной работы.
Многие «мелочи» свидетельствуют не только о высокой культуре проектирования и производства, но и заботе авторов этой камеры о тех, кому она предназначена.

П. БОЯРОВ,
О. СЕРБИНОВ

ФОТОТЕХНИКА

Выстовка в Сокольниках

СОВЕТСКАЯ ФОТО- И КИНОАППАРАТУРА НА МЕЖДУНАРОДНОМ СМОТРЕ В МОСКВЕ

В развитии деловых отношений Советского Союза с зарубежными странами все более заметную роль играют международные и иностранные выставки.
В начале 1980 года павильоны выставочного комплекса «Сокольники» были предоставлены советским и иностранным фирмам для выставки «Телекинотехника-80».
Впервые на таком уровне был организован показ отечественной техники и оборудования для телевидения и кинематографии.
Советская экспозиция имела 12 разделов. Среди 700 экспонатов можно было увидеть ряд образцов новейшего телевизионного оборудования и приборов аппаратуру и приспособления для съемки фильмов, киносъемочные аппараты для синхронных натурных съемок на 35-мм пленку, для комбинированных и мультипликационных съемок.
Особый интерес у специалистов вызвал киносъемочный аппарат 1КРМ массой 9 кг, с уровнем шума 40 дБ. Эта модель обладает улучшенными техническими характеристиками и является представителем номенклатурного ряда профессиональных киносъемочных аппаратов. Здесь же можно было увидеть киносъемочные системы типа 1КРК 1КНК обладающие широкими функциональными возможностями ведения киносъемок на натуре, и комплекс аппаратуры для подводных киносъемок, современные высокоэффективные источники света — галогенные лампы накаливания и газоразрядные металлогалогенные лампы разных типов и мощностей от 10 до 10000 Вт.
Новая звукотехническая аппаратура, демонстрировавшаяся в советском павильоне, построена с использованием современной элементной базы и позволяет внедрять прогрессивные технологические процессы многоканальной записи и перезаписи с применением метода электронной петли, исключая большое количество вспомогательных операций и улучшая качество звучания.
Контрольно-измерительная аппаратура была представлена на выставке приборами для светотехнических измерений, фотометрами и измерителями цветовой температуры.
Новые возможности открывает перед кинематографом голография. Первые опыты показывают, что голографический кинематограф обладает большими изобразительными и технологическими преимуществами.
Советская фото- и кинотехника, завоевав добрую репутацию на мировом рынке, экспортируется более чем в 80 стран. Крупнейшие покупатели советских фотоаппаратов, кинокамер, объективов — фирмы Англии, Франции, Голландии, ФРГ и Канады.
Многочисленных фотолюбителей и посетителей советской экспозиции заинтересовали специальный фотоаппарат «Фотоснайпер ФС-3» с прыгающей диафрагмой, самый малогабаритный в стране фотоаппарат на 35-мм пленку «Микрон-2» с автоматической установкой экспозиции по заданной программе.
Среди любительских кинокамер особое внимание привлек «Кварц-1Х8С-2». Эта модель отличается светосильным панкратическим объективом, который позволяет изменять масштаб изображения в 4 раза. Привод пружинный, управление диафрагмой объектива автоматическое и ручное. Снимать можно с различными скоростями — 8, 12, 18, 24 и 32 кадр/с.
Возможна покадровая съемка. Зарядка кассетная, емкость — 15 м. Пленка 1Х8 «Супер».
Для известной киноламеры «Красногорск-3» предусмотрен усовершенствованный бобинный полуавтоматический способ зарядки пленки, введен специальный плечевой упор, облегчающий съемку с рук. Привод пружинный. Частота киносъемки от 8 до 48 кадр/с и покадровая.
Выставка «Телекинотехника-80» ознакомила советских специалистов с новейшими научно-техническими достижениями нашей страны в области создания теле- и кинооборудования и с новинками других стран, появившимися за последние годы.

Л. ШАЛУНОВА

Электронные усилители света

Известие, что инфракрасная фотосъемка требует применения специальных инфрахроматических материалов, объективов, оснащенных красными или инфракрасными светофильтрами. Фокусировочная точка несколько смещена от обычной, так как показатель преломления стекла для инфракрасных лучей меньше чем для видимых. Предлагаемая статья показывает возможности съемки на обычную фотопленку с применением прибора ночного видения. Электронно-оптические преобразователи (ЭОП) применяемые а приборах ночного видения, можно использовать а качестве усилителя света при фотографировании на обычную фотопленку в условиях низкой освещенности, а также для преобразования «невидимых» изображений а инфракрасной или ультрафиолетовой зоне спектра а видимые.

ЭОП представляет собой электровакуумный полупроводниковый прибор (фото 1). На одной внутренней торцевой стороча находится полупрозрачный фотокатод, на противоположной — люминесцентный экрач. В колбе между ними помещена электронная фокусирующая линза а виде металлического усеченного кочуса. Между фотокатодом и экраном приложено высокое напряжение постоянного тока 10—12 кВ.

Схема фотоустановки для съемки с ЭОП и принцип ее работы показаны на рис. 1. Входной объектив 2 строит изображения объекта съемки 1 на фотокатоде ЭОП 3. Под действием света из фотокатода а направлении экрана 5 выпатают электроны, которые благодаря высокому напряжению от блока пктания БП приобретают большую скорость и фокусируются электронной линзой 4 а плоскости экрана. На люминесцентном экране образуется яркое усиленное изображение объекта; изображение на экране наблюдается на просвет, через люмиофор и плоско-параллельное экранное стекло. Поэтому для его съемки в крупном масштабе применяется объектив 6, который переносит изображение на пленку 7, находящуюся в аппарате. Вся эта система собирается а металлическом цилиндре с установленным в передней части входным объективом — он должен покрыть резким изображением весь фотокатод ЭОП диаметром 32 мм. Для этого используется объектив 2/50 мм. ЭОП точно сориентировач а цилиндре плоскость фотокатода находится на расстоянии 28 мм от опорного кольце оправы объектива, идентично фотопленка а камере.

Для переноса изображения с экрана ЭОП на пленку в масштабе 1 : 1 использовали объектив «Юпитер-3» с удлинительными кольцами для выдвижения его на двойное фокусное расстояние, причем аппарат с объективом укреплен а другом цилиндре, большего диаметра, который может передвигаться по основаному цилиндру для согласования рабочих отрезков системы (фото 2).

Положения аппарата с объективом для макросъемки также фиксируется относительно экрана ЭОП. Вся система смонтирована на стойке крепится к пластине-основанию и устанавливается на штатив. Внутри стойки размещен разъем для подключения кабеля высоковольтного питания ЭОП.

Светочепроницаемость необходима чтобы исключить засветки фотокатода и экрана. Само собой разумеется, что объективы, ЭОП и фотоаппарат должны находиться на одной оптической оси, юстировка выполняется по штриховаой мире, и затем они закрепляются в положении, которое соответствует максимальной резкости конечного изображения.

В дальнейшем при съемке фокусируется только входной (первый) объектив. Суммарное усиления прибора определяется чувствительностью фотокатода, светоотдачей экрана, величиной ускоряющего напряжения и количеством усиливающих каскадов. Так, одноаамерный прибор может иметь коэффициент усиления 50, трехкамерный ЭОП с двумя усиливающими камерами — свыше 100000.

Правда, одночаремечно с увеличением усиления снижается качество изображения получаемого на экране ЭОП. Так, если одночамерный прибор имеет разрешение а центре экрана 30 и 5 лин/мм по его краю, то а трехкамерном приборе разрешение в центре снижается де 15—17 лин/мм, одноаамерноа ухудшается контраст изображения. Кроме того для работы такого прибора требуется источник постоянного тока с напряжением 30 кВ.

Фотокатод определяет свойства и область применения ЭОП. Для фотосъемки представляют интерес два типа фотокатодов: С-1 и С-20 (рис. 2). Кислородно-серебряно-цезиевый фотокатод С-1 имеет чувствительность к ультрафиолетовой видимой и инфракрасной части спектра. Он применяется для преобразования инфракрасных излучений а видимые. Значительно выше чувствительность мультищелочного фотокатода, который предназначен для усиления яркости изображения видимой части спектра низкой освещенности.

Изображение на экране ЭОП бывает желто-зеленого или сине-фиолетового цвета, в зависимости от состава люмиофора. Желто-зеленое изображение лучше различается глазом, но сине-фиолетовое эффективней воздействует на фотопленку. Проблемой остается низкий КПД всей системы. Так, примечание для макросъемки с экрана ЭОП объективом «Юпитер-3» позволяет использовать для воздействия на пленку только 3—3,5% излучения экрана. Для уменьшения световых потерь иногда применяют оптическую систему «тандем», сочленяющую из двух таких объективов. Это дает возможность довести до пленки примерно 8% излучения экрана. Такой незначительный коэффициент использования излучения делает малоэффективным применение одноаамерной схемы ЭОП для фотосъемки. Схема оправдана только при съемке в инфракрасных лучах, когда прибор работает как преобразователь неандимого излучения.

В ЭОП второго поколения фотокатод и экран находятся не на плоском торцевом стекле, а на волоконно-оптических дисках, которые имеют форму плоско-вогнутых линз (рис. 3). Это значительно улучшает качество излучаемого изображения за счет более равномерной освещенности и разрешения до 40 лин/мм по всему полю экрача.

Применение волоконно-оптического диска 4 на выходе ЭОП 5 позволяет осуществлять фотосъемку оптическим контактом непосредственно между экраном и пленкой 6 (остальные позиции идентичны рис. 1). Съемка оптическим контактом дает возможность передать полезную световую энергию с КПД, близким к 60% излучения экрача. Такой способ съемки значительно повышает коэффициент использования излучения экрана и эффективность усиления прибора.

Несмотря на определенную сложность подобных конструкций, электронное усиление яркости изображения весьма перспективно и в ближайшем будущем не исключено появление аппаратов, позволяющих делать съемку с короткими выдержками ночью при свете Луны.

Б. ЩАДРОНОВ,
кинооператор,
В. КУЗЬМИН,
инженер

ФОТО 1

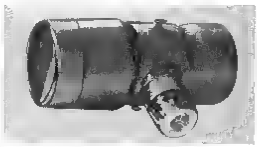
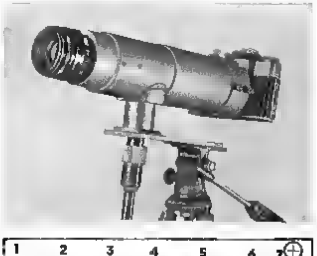


ФОТО 2



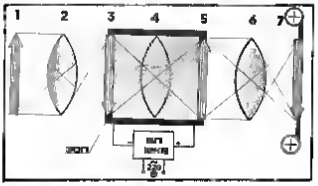


РИС. 1

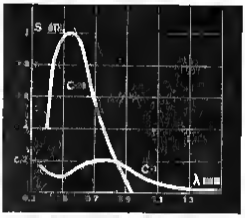
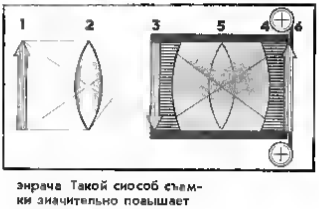


РИС. 2

РИС. 3



Приемы навадки на резкость

Главное условие получения резкого снимка — правильная наводка на резкость. Правильной наводкой следует считать такую, при которой резко будет изображено то, что необходимо по сюжету или по замыслу фотолюбителя.

При фокусировке объектива на какой-либо объект на снимке могут получиться резкими и те объекты, которые находятся ближе или дальше его. Это не всегда желательно. И если необходимо из ряда предметов, расположенных на различном расстоянии по глубине пространства, выделить сюжетно важные, используется шкала глубины резкости. Умение ею пользоваться предоставляет фотолюбителю широкие возможности для решения изобразительных задач. Рассмотрим некоторые способы управления резкостью изображения.

На рис. 1 показана оправа объектива с кольцами и шкалами. На кольце **1** нанесена шкала диафрагменных чисел. Поворотом этого кольца до совмещения выбранного значения диафрагмы с точкой на неподвижной части оправы устанавливают ту или иную диафрагму. На неподвижной части оправы нанесена установочная метка **2**, по обе стороны которой расположены симметричные части шкалы глубины резкости **3**. Подвижное кольцо **4** со шкалой расстояний **5** предназначено для фокусировки объектива на выбранное расстояние. Для шкальных аппаратов это основной способ фокусировки.

Расположение шкалы расстояний относительно шкалы глубины резкости при фокусировке меняется. На рис. 1, **а**, **б**, **в** показаны три варианта их расположения.

Шкала расстояний заканчивается символом ∞ (бесконечность). На рис. 1, **а** ему соответствует расстояние примерно в 30 м. Для различных объективов оно будет неодинаково. При совмещении символа ∞ с установочной меткой все объекты, расположенные за этой границей, будут изображены резко.

При уменьшении светового отверстия объектива резкими будут на только предметы, расположенные в бесконечности, но и те, которые находятся ближе, то есть граница резко изображаемого пространства приближается к фотоаппарату. Как определить это расстояние?

На рис. 1, **а** видно, что границе резко изображаемого пространства при диафрагме 8 находится на расстоянии двух с лишним метров, при диафрагме 2,8 — на расстоянии 12 м и т. д. Расстояние до передней границы резко изображаемого пространства называется гиперфокальным расстоянием. Рис. 2 иллюстрирует зависимость гиперфокального расстояния от установленной диафрагмы.

Если объектив сфокусировать, например на 3 м (рис. 1, **б**), то глубина резко изображаемого пространства будет определяться расстоянием между ближней и дальней ее границами. Так, при диафрагме 2,8 резкими получатся предметы, расположенные на расстоянии от 2,5 до 4 м от фотоаппарата, при диафрагме 5,6 — соответственно от 2 до 15 м, а при диафрагме 8 — от 1,5 м до бесконечности.

При съемках пейзажей в солнечную погоду большинство фотолюбителей диафрагмирует объектив до 1 : 8, 1 : 11 и устанавливает его на ∞. Это позволяет полностью переключить внимание на выбор композиции, не отвлекаясь на фокусировку объектива. Однако при этом глубина резко изображаемого пространства будет меньшей, чем может обеспечить объектив.

Наибольшую ее величину мы получим при совмещении символа ∞ с выбранным значением диафрагмы. В этом легко убедиться, определив по рис. 1 **а** и **в** ближнюю границу глубины резко изображаемого пространства при диафрагмах 8, 11 или 16.

Рис. 3 иллюстрирует зависимость глубины резко изображаемого пространства от расстояния, на которое сфокусирован объектив. Чем ближе объект, тем она меньше.

Рис. 4 показывает зависимость глубины резко изображаемого пространства от фокусного расстояния объектива. Объективы с фокусным расстоянием 50, 85 и 135 мм на этом рисунке сфокусированы на одинаковое расстояние. Чем

РИС. 1. ТРИ ВАРИАНТА ПОЛЬЗОВАНИЯ ШКАЛОЙ ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ: **а** — ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГИПЕРФОКАЛЬНЫХ РАССТОЯНИЙ, СООТВЕТСТВУЮЩИХ ВЫБРАННЫМ ЗНАЧЕНИЯМ ДИАФРАГМЫ; **б** — ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ ПРИ НАВОДКЕ ОБЪЕКТИВА НА ЗАДАННОЕ РАССТОЯНИЕ И ВЫБОР ДИАФРАГМЫ ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ ТОЙ ИЛИ ИНОЙ ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ; **в** — ПОЛУЧЕНИЕ НАИБОЛЬШЕЙ ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ ПРИ ВЫБРАННОЙ ДИАФРАГМЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ РАССТОЯНИЯ ДО ТОЧКИ НАВОДКИ ОБЪЕКТИВА ПРИ ЭТОМ УСЛОВИИ

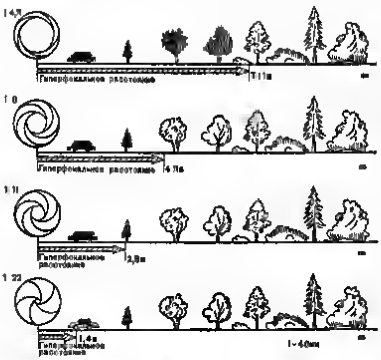


РИС. 2. ЗАВИСИМОСТЬ ГИПЕРФОКАЛЬНОГО РАССТОЯНИЯ ОТ ОТНОСИТЕЛЬНОГО ОТВЕРСТИЯ ОБЪЕКТИВА

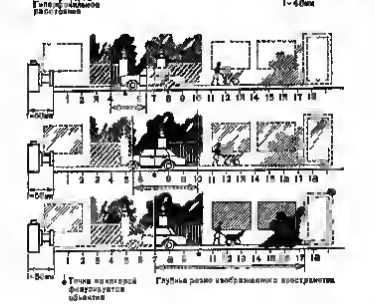


РИС. 3. ЗАВИСИМОСТЬ ГЛУБИНЫ РЕЗКО ИЗОБРАЖАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА ОТ РАССТОЯНИЯ ДО ТОЧКИ НАВОДКИ ОБЪЕКТИВА

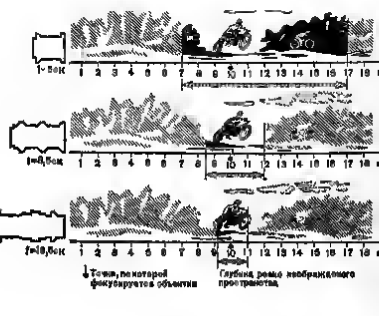


РИС. 4. ЗАВИСИМОСТЬ ГЛУБИНЫ РЕЗКО ИЗОБРАЖАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА ОТ ФОКУСНОГО РАССТОЯНИЯ ОБЪЕКТИВА

меньше фокусное расстояние объектива, тем больше глубина резко изображаемого пространства. В этом, а частности, особенность короткофокусных (широкоугольных) объективов.

При съемке пейзажных, архитектурных и других подобных сюжетов обычно требуется резкое изображение всех объектов композиции. При съемке натюрмортов часто выделяют большей резкостью отдельные сюжетно важные предметы или детали. Следовательно, при съемке пейзажей устанавливают диафрагму с меньшим отверстием, а при съемке натюрмортов, а также портретов — с большим.

Довольно часто после проявления пленки на ней замечаешь дымчатую вуаль. Создается впечатление, что объектив не обеспечивает резкости. Однако причина в другом. При съемке в объектив попадают лучи, не участвующие в формировании изображения. Они и могут создавать общую засветку пленки. Для уменьшения влияния посторонего света рекомендуется во всех случаях съемки применять светозащитную бленду. Это пластмассовая или металлическая насадка цилиндрической, конической или четырехугольной формы, которая устанавливается на передней части оправы объектива.

Нередки случаи, когда многоцветный пейзаж: клумба с цветами, небо с легкими облаками на черно-белой фотографии получаются однотонно-серыми или пестрыми, но невыразительными. Причина этого в том, что яркость различных цветов наши глаза воспринимают не так, как пленка. Для нас синий цвет днем кажется ярче красного, а перед закатом солнца наоборот. Для пленки такой разницы не существует.

Чтобы изменить контраст в изображении цветных объектов на черно-белой фотографии, используют светофильтры. Светофильтр представляет собой насадку на объектив и является дополнением к его оптической системе. Со светофильтрами следует обращаться так же осторожно, как и с линзами объектива. Светофильтры поглощают частично или полностью лучи дополнительных цветов, а лучи «своего» цвета пропускают беспрепятственно. В этом принцип их действия. Куст с красными цветами, сфотографированный через зеленый светофильтр, на черно-белой фотографии получится серым с черными цветами. Тот же куст, сфотографированный через светло-красный светофильтр, получится черным с серыми цветами. В приведенных примерах светофильтр усилил контраст в изображении. А при съемке без светофильтров и зелень, и цветы могут получиться одинаковых серых тонов.

Однако прежде чем приступать к съемкам с использованием светофильтров, следует основательно усвоить технику обычных съемок тем более что большинство любительских сюжетов лучше снимать без светофильтров.

Несколько слов о сменных объективах.

К сменным объективам относятся объективы отличающиеся от тех с которыми фотоаппараты выпускаются в продажу, по величине фокусного расстояния, светосиле, разрешающей силе и другим параметрам. Сменные объективы выпускаются в оправах, приспособленных для установки на определенные типы фотоаппаратов. Поэтому объектив для фотоаппарата «ФЭД» или «Киев» нельзя устанавливать на «Зенит» и наоборот.

Длиннофокусные объективы дают такой же эффект, как и обычный бинокль. Если штатный объектив имеет фокусное расстояние 50 мм, то объектив с фокусным расстоянием 200 мм дает в тех же условиях изображение в 4 раза большего масштаба.

Короткофокусные объективы принято сравнивать со штатными по величине угла поля зрения. Так, если штатный объектив имеет угол поля зрения 45°, а сменный 60°, то сменным объективом с того же расстояния можно охватить в 1,5 раза большее пространство (по горизонту) чем штатным.

Широкоугольный объектив позволяет охватить такое же пространство, как и штатный объектив, но со значительно меньшего расстояния.

Длиннофокусные объективы используют в основном для получения изображения в крупном масштабе тогда когда к объекту невозможно подойти на достаточно близкое расстояние, а широкоугольные тогда когда нельзя отойти на расстояние необходимое для охвата всего сюжета штатным объективом.

Мы познакомились со сменной оптикой лишь в общих чертах, так как начинающему фотолюбителю необходимо овладеть техникой съемок со штатным объективом, а уж затем переходить к сменной оптике.

Г. ЩЕПАНСКИЙ

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

И соревнование, и творчество

ОКОНЧАНИЕ. НАЧАЛО СМ. НА СТР. 30

Узкий «широкий угол»

Итак, лицо межклубных выставок за последние годы изменилось. Теперь они в меньшей степени — состязания в мастерстве, в большей — средство популяризации фотоискусства, средство обмена полезной информацией и в какой-то степени — «отдушина» для индивидуалистов, способных объединиться, сконцентрировать вокруг себя клубы.

Нет никакой необходимости в строгом ограничении числа инициаторов проведения межклубных конкурсов. Может иметь место только естественный отбор. Сильные останутся, немощные добровольно откажутся от столь трудоемкого занятия.

Вопрос в другом. Как перевести количество в качество?

Наши межклубные выставки уже очень неконкретны по направленности, по девизам, это даже не девизы, а лозунги. В принципе девизы могут быть плакатными, но должны быть и конкретными. Девизы «широкоугольного» охвата лишены конкретности и авторы направляют все: репортажи, жанр, натюрморты, акты и прочее. И это «все» в свою очередь ставит в тупик организаторов выставки — что же выставлять? Зачем так осложнять жизнь, что чаще всего, и себе и людям?

Выход один — в четком определении тематического диапазона. Есть примеры, весьма красноречиво доказывающие правомерность «тематизации» выставок: «Человек и металл» в Днепропетровске, «Мини-фото» и «Фотографируют малыши» в Могилеве, «Человек и природа» в Новокузнецке, «Фотомарина» и «Фотоюморина» в Одессе, «Фотографика» в Минске и другие.

В путах свободной темы

Эта свободная тема! Прямо спасательный круг! Посмотрим, в каких случаях прибегают к его помощи. Фотоклуб, желая поставить жирную галочку в своих планах, объявляет межклубный конкурс на тему, явно обреченную на равнодушное к ней отношение. А под цифрой «римская два» объявляет свободную тему. В итоге формируется экспозиция примерно такого расклада: 30 снимков — обязательная программа, в 230 — произвольная, то бишь свободная.

Зачем это? Достигается-то обратный результат. Свободная тема в сравнении с несвободной значительно выигрывает и дисциплинирует последнюю и количеством, и качеством. Если уж давать на стенды свободную тему, то в подобающем для нее второстепенном качестве (второстепенном — не значит посредственном!). «Человек и металл» в Днепропетровске — хороший тому пример. Тема взята актуальная и в то же время близкая фотолюбителю, фотоклубам. И она не оказалась вытесненной ни количеством, ни качественно темой свободной.

* * *

В возврат к однонаправленной системе (когда есть один главный конкурс, как один олимпиада) пока нереально. Во всяком случае до тех пор, пока все фотоклубы не объединятся в одну централизованную систему. Выход, наверное, такой: один основной конкурс при сохранении конкурсов-спутников. Не способные выдержать темп идут своим курсом.

Не всем дано осилить межклубную ношу.

Заочный университет

В своих письмах читатели просят рассказать о фотокинофакультете Заочного народного университета искусств (ЗНУИ). Удовлетворяем их просьбу.

ЗНУИ существует около пятидесяти лет. На факультетах изобразительного искусства, театральном, музыкальном и самом молодом — фотокинофакультете — занимаются тысячи слушателей.

Занятия идут по специально разработанным учебным программам и методическим пособиям. В настоящее время на фотокинофакультете два курса: «Техника фотографии» и «Фотомастерство». На первый курс принимаются все желающие, на курс «Фотомастерство» — прошедшие конкурс фоторабот. Срок обучения на каждом курсе — один год.

Поступить на факультет можно в течение всего года. Условия приема высылаются всем желающим.

Адрес: 101828, Москва, Армянский пер., 13, ЗНУИ, фотокинофакультет, приемная комиссия.

Постоянно совершенствуются учебные программы, так, например, планируется создание курсов «Цветной диапозитив», «Выставочная фотография», «Фотографика». Учитываются замечания слушателей по содержанию заданий. Все это входит в функции методической комиссии, которая работает на факультете с первых дней его существования. В ходе учебного процесса приходится решать немало проблем, они связаны главным образом со спецификой обучения — ведь оно заочное.

Основной контингент учащихся — люди в возрасте 24—45 лет. Это рабочие, колхозники, служащие. Среди них немало таких, у кого высшее образование. Примерно четвертая часть слушателей — женщины. А всего на отделениях факультета ежегодно занимается около двух с половиной тысяч человек.

Необходимо учитывать, что обучение на факультете требует от учащихся кропотливой систематической работы, которая занимает довольно много времени. Многие фотолюбители уже до поступления в ЗНУИ приобрели практический опыт работы с фотокамерой. Но педагоги дают им систематические знания в области фотографии. На это ориентирован весь учебный процесс.

Уровень знаний выпускников довольно высокий. Они работают в прессе, в фотолабораториях, учат начинающих любителей. Недавно открылось отделение «Руководитель фотоколлектива». Рассчитано оно на тех, кто у себя на местах руководит фотокружком или фотоклубом. На это отделение принимаются окончившие курс «Фотомастерство» на «хорошо» и «отлично».

Обучение проводится индивидуально, в течение всего учебного года все занятия со слушателем ведет один и тот же преподаватель. На каждое выполненное по программе курса задание он пишет подробную рецензию с разбором достоинств, недостатков, ошибок. Для москвичей и жителей Подмосковья созданы группы очного консультирования. Среди педагогов — специалисты с дипломами ВГИКа, МГУ, фотожурналисты. Штаты постоянно пополняются новыми преподавателями.

На факультете открыта постоянно действующая экспозиция лучших работ учащихся. В ней принимают участие и выпускники ЗНУИ.

На этих страницах читатели «СФ» могут познакомиться с некоторыми из работ заочников, представленных на выставке.

М. БЛОНШТЕЙН СТВОР

М. БЛОНШТЕЙН (ПРЕП А ЛАПИН) МАЗИЛА!

Людвиг Баран **Восемь профессий Карела Плицки**

КАРЕЛ ПЛИЦКА

Творчество Карела Плицки — одно из самых своеобразных явлений современного чехословацкого искусства. Его основные произведения: поэтические киноленты «Земля поет», «По горам, по долинам», «Вечная песня», фотокниги «Прага в фотографиях», «Прага королевская», «Влтава», «Словакия», сборники народных песен, поговорок и сказок, «Чешский песенник» уже давно получили широкое признание. «Своеобразие творческой личности Карела Плицки скрыто в ее исключительной сложности. Удивительно талантливого музыканта дополняет писатель, наделенный живым чувством юмора и обладающий ясным образным языком, художник тонкого вкуса и исключительной проникновенности, прекрасный знаток природы и человека, автор картин, тонкую гармонию которых невозможно забыть», — говорил чешский академик Горак.

Поразительно, что Плицка в искусстве — мастер на все руки. В любой области, которой он серьезно занимался, ему удалось создать произведения глубоко народные.

Творчество Плицки развивается в упорных и напряженных поисках формы. Без блуждании на ощупь без подражания чужим образцам он создавал своеобразные произведения в кино и фотографии, которые отличались художественными проявлениями реализма в то время, когда выставки и салоны были полны формалистического притворства.

Прежде чем опубликовать плоды своей фотографической работы в Словакии, Плицка взялся за кинокамеру. Его подгоняло стремление увековечить жизнь в динамике. Свое упоение народным искусством он великолепно выразил в документальном фильме «Земля поет», которым еще в 1934 году английский документалист Поль Рота назвал первым кинострихотворением на света. Фотографии Карела Плицки содержат в себе целостную, образную систему. Интуиция диктует ему выбор мотива, в котором он сознательно подчеркивает или притушевывает определенные элементы. Он любит освобождать ведущий мотив от сложного фона и соотносить его с горизонтом. Так он освобождает линии от перегруженного или раздробленного заднего плана и подчеркивает его изобразительную сторону. Для него характерно ощущение структуры пространства и пластичности форм он находит выразительный передний план и за ним выстраивает задние планы архитектурных ансамблей.

ФОТО **КАРЕЛА ПЛИЦКИ**

ВИД НА МАЛОСТРАНСКИЕ БАШНИ

КОНТРФОРСЫ ХРАМА СВ. ВИТА

СТАРИК

АРХИТЕКТУРНЫЙ МОТИВ

Он отказывается от мотивов, которые во всем мире столь похожи друг на друга (например, от попытки передать настроение с помощью деревьев, туч дымки и съемки против света) и исходит из того, что любой кадр должен каким-то образом выражать душу изображаемого пейзажа. Его интересуют мотивы оригинальные, которые не могут повториться. Плицка любит работать с архитектурным фрагментом: вариации освещения и формы доставляют ему наибольшее удовольствие. Он хорошо знает выразительную возможность ракурса, ведь часто лишь несколько сантиметров вверх или в сторону решают изобразительную силу кадра. Настоящий мастер в использовании сменной оптики, он говорит: «Я снимаю, что правильный фокус является одним из самых важных секретов создающих нужные впечатления и эффекты». От мотивов, которые уже не воспринимаются во всей свежести, Плицка советует отказаться после определенного промежутка времени вернуться к ним. Повышенную эмоциональность книги «Прага в фотографиях» можно объяснить тем, что Плицке долгое время жил вне Праги и, когда в начале гитлеровской оккупации вернулся в столицу, то увидел ее совсем другими глазами.

Плицка в искусстве фотографии — мастер пространства и светотени, пластики. Его фотокартины характеризуют полнота, размах, глубина. Он проникнут уважением к объекту и умеет изобразить его с достоинством, лирично с тактом приносит в композицию города созданного средневековьем и барокко, элементы современности.

Снятые им пейзажи Чехии, Моравии и Словакии всегда своеобразны и действительно национальны. Даже те, кто утверждает, что Плицка отдает предпочтение статичным сюжетам, должны заметить, что именно эта «статичность» скрывает в себе громадный заряд внутренней динамики форм и света.

* * *

В гостях у Карела Плицки побывал советский фотожурналист Валерий Гендельрот. Его рассказом мы дополняем статью чехословацкого искусствоведа.

— Седовласый профессор встречает меня на втором этаже небольшого особняка, в кабинете, до отказа заполненном книгами, множеством картин и музыкальных инструментов, разнообразнейшими моделями фотоаппаратов. Вся эта коллекция носит явственный отпечаток индивидуальности владельца, его вкусов и пристрастий. В фотографии любимая тема Плицки — архитектура: он много снимает Прагу, а его книга, посвященная Праге, выдержала уже 27 изданий. В Чехословакии много готики, и ее особенности удивительным образом отразились на подборе фотоаппаратуры, которой работает Карел Плицка. Камеры приспособлены для съемки узких вертикальных кадров, для этих целей модифицирован, например, «Пентакон-сикс» (имеет передвижную переднюю стенку, на которой крепится объектив), а одна из камер специально для этих целей сконструирована самим Плицкой.

За свою долгую жизнь Карел Плицка встречался с многими выдающимися деятелями советской культуры — он прекрасно знал С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, И. Эренбурга, И. Пятницкого. Эти имена также многое говорят о круге его интересов.

— Так какую же из своих профессий вы считаете для себя главной? — задаю вопрос.

На первое место Карел Плицка безоговорочно ставит музыку — он играет на скрипке, на гуслях, а в прошлом дирижировал хором Пражской филармонии. Потом упоминает о своей деятельности в качестве профессора ФАМУ — Пражской академии искусств. И лишь затем говорит о фотографии. Кроме того, он хореограф, известный в ЧССР собиратель фольклора, историк искусства, киносценарист и режиссер, поставивший несколько фильмов и оперный спектакль.

— Сколько у вас негативов?

— Не знаю. Много.

И показывает комнату, битком забитую негативами.

— А сколько фотоаппаратов?

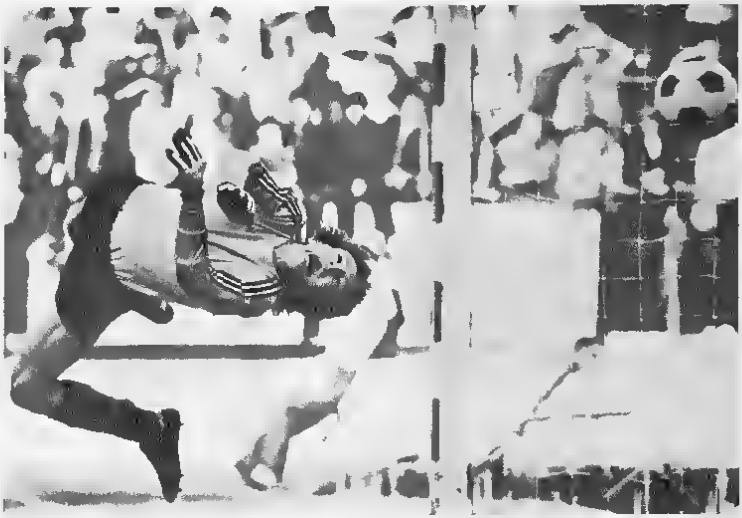
— Тоже не знаю...

Многообразен вклад Карела Плицки в культуру братской страны. На этих страницах публикуются снимки фотографа из альбома «Прага».

«За социалистическое фотоискусство»

ЗАРУБЕЖНЫЕ ПРИЗЕРЫ КОНКУРСА

В «СФ» № 3 мы сообщали об итогах международного конкурса «За социалистическое фотоискусство». Недавно устроители конкурса любезно прислали в наш адрес работы лауреатов — авторов из социалистических стран. Эти работы мы публикуем.



РУДОЛЬФ ХЕРБСТ (ГНР) ГОЛ
Первая премия

ЯРОСЛАВ МЕЙРАЛД (ЧССР) КОНЕЦ
Вторая премия

ЙОЗЕФ НОСЕК (ЧССР) ЧЕМПИОНАТ ЕВРОПЫ
Вторая премия

САРКИС САРКИСЯН (НРБ) ПОРТРЕТ
Вторая премия

ТРИН ХАЙ (СРВ) ВЬЕТНАМСКАЯ МАТЬ
Вторая премия

АНДЖЕЙ ЯНАШЕВСКИ (ПНР) ВОСПОМИНАНИЯ
Вторая премия

КЛАУС ШНКЕЛЬ (ГДР) АТАКА
Пятая премия

ЖИРБ БАЖАЙ (ВНР) БЕЛЫЕ МЕДВЕДИ
Третья премия

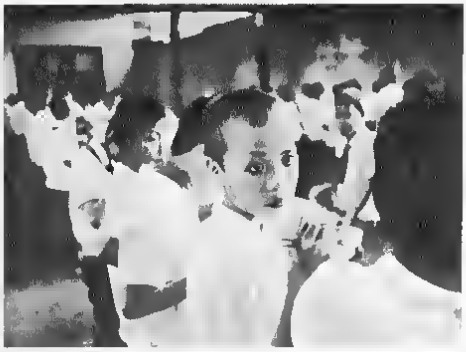
НИКИ ДАРИДОВ (НРБ) ВЛЮБЛЕННЫЕ
Третья премия

СТЕФАН ВЛИДАР (СРР) КОНЕЦ ПУТИ
Третья премия

ВЛАДИМИР ПРАЦАК (ЧССР) **БЕЗ СЛОВ**
Третья премия

АНАСТАС ЦАНКОВ (НРБ) **ПЕНСИОНЕР**
Пятая премия

РОМАН КРЫСЕВ (ПНР) **БАБУШКА**
Третья премия



ХЕЙНЦ ДАРГЕЛИС (ГДР) **В ДЕТСКОМ ДОМЕ**
Четвертая премия

ПЕТЕР МЕЙСНЕР (ГДР) **БЕЗ НАЗВАНИЯ**
Пятая премия

ПАЕОР РЕМИАС (ЧССР) **ШАХТЕРЫ**
Вторая премия

ИМРЕ БЕНКЕ (ВНР) **ОТКРЫТАЯ РАЗРАБОТКА**
Третья премия

РОЛЬФ СИМОН (ГДР) ИЗ СЕРИИ «УРОЖАЙ БЫЛ ХОРОШИМ»
Грин-при